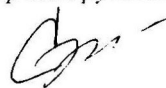


0- 779856

На правах рукописи



Статкевич Ирина Алексеевна

**ПРОЕКТИВНАЯ ПРИРОДА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ**

Специальность 09.00.01 – онтология и теория познания

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора философских наук

Чебоксары 2009

Диссертация выполнена на кафедре философии и методологии науки ФГОУ ВПО «Чувашский государственный университет имени И.Н. Ульянова»

Научный консультант: доктор философских наук, профессор
Феизов Энвер Зиятдинович

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Тайсина Эмилия Анваровна

доктор философских наук, доцент
Фатенков Алексей Николаевич

доктор философских наук, профессор
Маслихин Александр Витальевич

Ведущая организация: Институт философии
Российской Академии Наук

Защита диссертации состоится 25 декабря 2009 года в 12 часов на заседании диссертационного совета Д 212.301.04 в ФГОУ ВПО «Чувашский государственный университет имени И.Н. Ульянова» по адресу: 428015 г. Чебоксары, ул. Университетская, д. 38 а, корп. III, зал ученого совета.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГОУ ВПО «Чувашский государственный университет имени И.Н. Ульянова».

Автореферат разослан «23» нояб 2009 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат философских наук



НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000621252

А.И. Степанов

Актуальность темы диссертационного исследования продиктована важностью философского рассмотрения эстетического опыта как одного из существенных аспектов духовной активности человека. Процесс художественного восприятия, анализ которого предпринят в данной работе, следует рассматривать в качестве одного из наиболее значимых выражений данной активности, поскольку именно в ходе этого восприятия наиболее полно и всесторонне проявляется феномен *субъективной проекции* – один из самых загадочных и волнующих феноменов человеческого сознания. Различные аспекты этого феномена эксплицировались в рамках некоторых эстетических и психологических концепций, направленных на изучение художественного восприятия. Однако целостный, философский анализ этой проблемы предпринят ещё не был. В данной работе сделана попытка интегративного подхода к проекции как конститутивному элементу художественного восприятия, анализ, ставящий своей конечной целью объединить различные парадигмы исследования взаимодействия между субъектом и объектом художественного опыта и выработать целостное представление об этом опыте. Этот процесс предполагает, с одной стороны, экспликацию перцепции в рамках традиции философии субъективности, а с другой – выявление культурной детерминации перцепции.

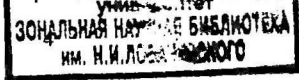
Рассматривая перцепцию в контексте заданной Новым временем философской парадигмы, мы неизбежно сталкиваемся с необходимостью говорить о релятивности объекта субъекту, поскольку в этой парадигме именно субъект выступает в качестве основания реальности. В связи с этим вопрос о том, как именно субъект определяет свой объект, является одним из ключевых вопросов при анализе процесса восприятия. Анализ *художественного* восприятия придаёт данному вопросу дополнительную актуальность, поскольку такое восприятие предполагает включение тех потенциалов человеческой субъективности, которые не всегда реализуются в обыденном опыте. Опыт общения с произведениями искусства позволяет человеку раскрыть собственные духовные возможности, так как этот опыт сам по себе носит творческий характер. Поэтому именно в нём проективная природа перцепции предстаёт в полном объёме и во всём многообразии присущих ей аспектов.

Проекция как компонент художественного восприятия во многом определяет конституирование самого эстетического предмета как результата этого восприятия. Именно благодаря проекции, осуществляющей связь между субъектом и объектом рецепции, эстетический предмет выступает для нас в качестве особого рода ценности, а также духовного феномена, обладающего специфическим модусом существования. Ибо процесс конституирования их нуждается в активном характере перцепции, поскольку реципиент не только воспринимает уже готовый материальный объект, но и вносит в него определённый смысл, проецируя на этот объект собственные ассоциации, воспоминания, переживания и т.п. Важно, однако, иметь в виду, что всевозможные

проекции не являются беспорядочными и хаотическими, а подчиняются имманентной логике развёртывания эстетического смысла данного произведения, которое воздействует на реципиента, аффицируя его память и воображение. Понимание природы такого рода проективных актов необходимо с точки зрения более глубокого исследования онтологии художественного образа и постижения сущности художественного восприятия.

Используемое нами понятие проекции, по сути, сочетает в себе смыслы целого ряда понятий, отражая универсальный принцип не только перцептивного познания реальности, но и особенности человеческого бытия в целом. Живя в мире, человек наполняет его собственными смыслами и значениями, которые преобразуют окружающую реальность, гуманизируя её. Поэтому можно сказать, что объективация, экстраполяция, трансфер (во фрейдистском смысле), идентификация, символизация суть не что иное, как различные модусы проекции. Другими словами, проекция обнаруживает себя в гораздо более широком пространстве человеческой деятельности, чем может быть освещено в отдельной работе. В данном случае мы ограничили свой интерес к проекции рамками художественного восприятия произведения искусства. Проведённый анализ строился на определенном подходе к художественному восприятию, выделяющему две стороны образа: видимую и невидимую. Посредством проекции художественный образ помимо своего визуального значения приобретает дополнительный смысл, благодаря которому и происходит конституирование произведения искусства как целостного духовного феномена. Именно посредством этой невидимой своей стороны произведение искусства контактирует с бессознательным реципиента, а сам художественный образ проявляется как нечто энергичное, волнующее, экзистенциально значимое. Поэтому, минуя проблему проекции, невозможно проследить связь между искусством и жизнью, на которую обращали внимания многие философы.

Сложность проявления проекции в художественном восприятии объясняется целым рядом причин. Во-первых, художественное восприятие включает в себя мощный креативный момент, что принципиально отличает его от обыденного восприятия. Зритель не воспринимает готовый объект, а достраивает его в своём воображении. При этом он проецирует на него определённые смыслы, исток которых заключён не только в его индивидуальном бессознательном, но и в кодах той культуры, к которой он принадлежит. Во-вторых, бытие самого воспринимаемого объекта является многоаспектным и таинственным. Именно энигматический характер произведения искусства заставляет многих философов видеть тесную связь между мистическим и эстетическим опытом. Жизнь произведения искусства часто окружена аурой загадочности и непостижимости, причём это связано не только с его восприятием, но и с его появлением на свет. В произведении искусства воплощается интимность художника, однако речь тут идёт о чём-то большем, чем проекции его индивидуальности. Скорее, можно говорить о том, что в процессе создания своего произведения художник рождается сам. И это рождение невоз-



можно без того смысла проекции, который имеет непосредственную связь с такими феноменами, как сублимация и катарсис. В-третьих, методологически очень сложно составить правильное представление о тех проекциях, которые осуществляются другими людьми, поскольку мир каждого из этих людей индивидуален и неповторим. Мы не можем непосредственно переживать проекции другого, они даны нам лишь в виде следов, запечатлённых в различных интерпретациях произведений искусства, созданных этими людьми. Именно неповторимость этих проекций (коррелирующая с неповторимостью осуществляющих их индивидов и их миров) придают жизни произведения искусства вариативный характер, однако за этой вариативностью должно проступать то единство, которое необходимо для придания цельности произведению искусства и его конституирования в качестве духовного феномена.

Таким образом, актуальность проблемы проективной природы художественного восприятия для современной философии определяется рядом причин, непосредственно связанных с различными аспектами этой проблемы: 1) онтологическим, связанным с проблематикой бытия художественного образа, а также корреляции этого бытия с проективными актами, осуществляемыми реципиентом в процессе восприятия художественных произведений; 2) эпистемологическим, связанным с прояснением познавательных возможностей искусства, позволяющих постичь и интеллектуально освоить те аспекты реальности, которые не могут быть постигнуты и освоены в рамках научного и обыденного отношения к реальности; 3) антропологическим, связанным с необходимостью прояснения той аксиологической роли, которую выполняет искусство в жизни человека, становясь не только способом познания и истолкования, но и способом валоризации и девалоризации действительности, что было бы совершенно невозможно без проекции на эту действительность определённых смыслов, в первую очередь, смыслов эстетических; 4) культурным, связанным с той ролью, которую искусство, в особенности, художественная форма, играет в становлении определённого *Lebenswelt*, характеризующего социальную реальность той или иной культурной общности, в определённом смысле фундированной именно в тех эстетических идеях и связанных с ними ценностях, которые транслируются в эту культурную общность искусством и которые определяют не только актуальную культурную ситуацию, но и задают определённые горизонты и цели дальнейшего развития данной культуры.

Степень теоретической разработанности темы. Данное исследование велось в рамках рассмотрения процесса восприятия только с точки зрения присутствующего в нём проективного момента. Такой подход к восприятию отсылает нас к определённой эвристической традиции. Сама идея проекции как универсального принципа познания была разработана профессором Э.З. Феизовым. Став методологической основой данного исследования, она сыграла интегративную роль в выдвинутой здесь концепции художественного восприятия, а также позволила нам связать эту концепцию с историей осмысления проблемы перцепции в философии Нового времени, рассмотрев эту

историю под соответствующим углом зрения. Такой исторический подход к истории перцепции дал возможность выявить аспекты перцептивной проекции, имплицитно присутствующие в дискурсе современной философии (от Р. Декарта до Э. Гуссерля). В частности, анализ данного дискурса показал, что в нём имплицированы, по крайней мере, три типа перцептивной проекции: эмпирический, трансцендентальный и феноменологический. Каждый из этих типов непосредственно коррелирует с определённым пониманием субъективности, характерным для различных философов и философских школ Нового времени. Причём в дискурсе одного и того же философа мы иногда обнаруживаем присутствие сразу двух или нескольких типов перцептивной проекции. Так, в произведениях Декарта встречаются все три типа проекции: прежде всего это эмпирическая проекция (связанная у него с участием в восприятии *человеческой телесности* – эта картезианская идея будет подробно развёрнута в философии Н. Мальбранша); во-вторых, речь идёт о трансцендентальном *cogito*, включённом во все модусы сознания и, следовательно, проецирующем в опыт внеэмпирический смысл (здесь Р. Декарт предвосхищает И. Канта); в-третьих, Р. Декарт предвосхищает также гуссерлианское разделение нозмы и нозы в опыте (в частности, в одном из примеров из «Размышлений о первой философии»), а следовательно, вводит в философский оборот феноменологический смысл перцептивной проекции. Следует также добавить, что различие между вторым и третьим типом перцептивной проекции – это, в сущности, различие между абсолютным и относительным априори у И. Канта.

Эмпирическая проекция была подробно эксплицирована путём обращения к текстам Н. Мальбранша, Дж. Беркли и Д. Юма, у которых мы выявили наличие различных аспектов проекции данного типа. Н. Мальбранш продолжает линию Р. Декарта по выявлению телесного аспекта перцептивной проекции. Он показывает, что проекция осуществляется не абстрактным путём, а неким телесным сознанием, производящим, автоматически и помимо нашего осознания, коррекцию чувственной данности. Поэтому его концепция близка современному психологическому понятию перцептивной гипотезы. Дж. Беркли обращает внимания на тот аспект эмпирической проекции, который исходит уже не от самого тела, а от экзистенциального отношения к объекту реценции. Так, перцептивная проекция конституирует не только саму вещь, но и нашу уверенность в реальности этой вещи. Другими словами, Дж. Беркли вплотную подходит к проблеме тетического и формального синтезов сознания (подробно разработанных Э. Гуссерлем). Ещё в большей мере этот момент проявляется в концепции Д. Юма. Касательно обоих философов можно говорить об осуществлении ими феноменологической редукции, подводящей к проблеме соотношения материи опыта и его интенционального смысла. Д. Юм также эксплицирует механизм проекции в ходе конституирования представления о реальности в индивидуальном сознании, основывая этот механизм на силе привычки и воображения.

Исключительная роль в становлении идеи проекции как универсального принципа познания принадлежит И. Канту. Кант разрабатывает новый аспект проекции, вписывая её в контекст своей трансцендентальной философии. Эта проекция принципиально отличается от проекции эмпиризма и интеллектуализма тем, что посредством неё объект подчиняется субъекту. Другими словами, Кант включает проецируемый смысл в структуру самого объекта и показывает активный характер любого познания, в котором ведущее место отводится не только манифестации структур субъективности в познаваемом объекте, но и генезису самих этих структур, происходящему при непосредственном участии продуктивного воображения. Кант вводит момент произвола в процесс познания и показывает, что, несмотря на свою строгую структурированность, сознание именно творит свой объект, а не только проецирует на него уже имеющийся у него трафарет трансцендентальных схем и структур.

Третий, феноменологический, аспект проекции не просто добавляет новый смысл в этот элемент восприятия, но и существенно расширяет пространство его функционирования. Проекция обретает здесь уже не только гносеологический, но и аксиологический смысл и становится важнейшим моментом экзистенции. Поэтому именно феноменологический подход к проекции позволяет осуществить анализ проективной природы художественного восприятия, нацеленного не на объективное познание объекта, а на его эстетическое переживание. Оригинальность феноменологической трактовки перцептивной проекции, выявленной здесь, во многом связана с принципиально новым пониманием телесности как важного аспекта субъективности. Перцепция производится не только различными органами чувств, но и телом в целом, поэтому она всегда связана с ситуацией тела, его собственными характеристиками и особенностями, совершаемыми им движениями и т.д. У Э. Гуссерля, однако, тема телесности ещё только намечена, но не доведена до завершённой концепции. Он отмечает, в частности, что его оказывается сплётённым со своим телом, которое заявляет о себе как низшем уровне спиритуального, во многом детерминирующем перцептивный процесс, а не просто внешнем объекте. Однако в целом Э. Гуссерль отстаивает позицию, согласно которой субъект не исчерпывается своим телом и тело не тождественно его его. В противоположность этому, М. Мерло-Понти идентифицирует субъекта как тело. При этом, если у Э. Гуссерля его одушевляет своё тело, то у М. Мерло-Понти телесность выступает как структура и субструкция самой субъективности. Именно благодаря телу субъект обретает тот экзистенциальный горизонт, который характеризует его *бытие в мире*.

Определённое значение для выстраивания феноменологического аспекта нашей концепции перцептивной проекции имели также работы А. Августина, Алена, А. Бергсона, Ж.-П. Сартра, М. Анри, О. Лабиба, М. Хайдеггера.

Понимание проективной природы художественного восприятия невозможно без концептуального истолкования онтологии и аксиологии художественного образа. Исследуя данный вопрос, автор опирался на теории Платона, И. Канта, Г.В.Ф. Гегеля, М. Хайдеггера, Э. Панофского, Алена, В. Беньямина,

Т. Адорно, Ж. Диди-Юбермана, Э. Жильсона, А. Варбурга, А.Ф. Лосева, Ф. Ницше, Дж. Уильямса. Анализ работ этих авторов позволил выстроить собственное понимание природы художественного образа, основанное на синтезе отдельных моментов, позволяющих эксплицировать характер проекции в художественном восприятии. Платон позволил нам отказаться от узкопсихологического понимания перцептивной проекции. Его понимание творческого акта как экстатического выхода за рамки собственной субъективности подвёл нас к рассмотрению проекции не как результату, а как условию творческой субъективности. Художник не столько проецирует своё «я» на творимое им произведение, сколько творит само это «Я» вместе с произведением. И. Кант, В. Бенямин, А. Варбург и Ж. Диди-Юберман предоставили нам возможность подойти к художественному образу с точки зрения дуализма прекрасного и возвышенного, корреспондирующего с дуализмом видимого и невидимого. В концепции М. Хайдеггера для нас важно рассмотрение произведения искусства как особой онтологемы, посредством которой реальность раскрывается нам в своей истине. Ницшеанская парадигма оказала нам пользу прежде всего при создании собственной концепции художественного образа как перспективы, в которой нам видится окружающая действительность и мир в целом. Ницше также помог нам в раскрытии аксиологической составляющей художественного образа, неразрывно связанной с его онтологической сущностью. Отдельно следует выделить работы Р. Ингардена, Н. Гармана и М. Дюфрена, в которых даётся экспликация феноменологии произведения искусства.

Культурный аспект проективной природы художественного восприятия рассматривался нами в контексте теорий мифа и искусства как способов освоения реальности, разработанных такими мыслителями, как К.З. Акопян, П. Вен, Г. Зедльмайр, Р. Кайуа, А.Ф. Лосев, Ф. Ницше, К. Хьюбнер, Ф.Г. Юнгер. Их работы позволили нам сформулировать собственное понимание истины в мифе и искусстве, процесса эстетизации как важнейшего аспекта проекции в художественном восприятии реальности и интерпретации как условия События произведения искусства.

Кроме того, для формирования нашей концепции были важны работы Р. Барта, Ж. Батая, Ж. Бодрийяра, Г. Дилиа, Ж. Делёза, Э. Левинаса, Х.-Г. Гадамера, Ж. Ле Гоффа, Ж. Дюби, Н.О. Лосского, М. Мамардашвили, М. Пруста, С. Флэри, С.Л. Франка, У. Эко и ряда других мыслителей, которые выявили некоторые аспекты рассматриваемой здесь проблемы, но не акцентировали при этом саму идею проекцию как универсального принципа антропологического освоения реальности. Это определило выбор темы и позволило осуществить целостный философский анализ данной проблемы.

Объектом исследования является художественное восприятие.

Предметом исследования выступает проекция как структурный компонент художественного восприятия.

Цели и задачи исследования. Основная цель исследования - экспликация проективной природы художественного восприятия и раскрытие основ-

ных аспектов проекции как структурного компонента художественного восприятия.

На пути к достижению поставленной цели решаются следующие основные задачи.

1) выявить существенные аспекты перцептивной проекции и основные её типы путём герменевтического анализа философии субъективности, касающегося проблемы восприятия;

2) сформулировать философское понимание перцептивной проекции, отличное от его психологической интерпретации;

3) показать роль проекции в процессе конституирования художественного образа. Проследить связь между механизмом проекции и структурой художественного образа;

4) эксплицировать *видимое* и *невидимое* как два полярных элемента структуры художественного образа;

5) эксплицировать сущностную природу образа как объективированной перспективы реальности*;

6) осуществить философский анализ коррелятивной связи между перцептивной проекцией и интерпретацией.

Методологическая и теоретическая основы исследования. В основу исследования были положены следующие методы экспликации проективного элемента перцепции: феноменологический, герменевтический, психоаналитический и иконологический. Феноменологический метод использовался нами при анализе произведений живописи как специфических духовных феноменов. В частности, при выявлении таких особенностей живописного образа, как возникающие при восприятии картины квазитаكتильные ощущения, переживание динамического и временного аспекта живописного образа и т.д. Само понимание образа основывается у нас на присущем феноменологической парадигме разделении на *ноэзу* и *ноэму*, корреспондирующем в нашей концепции с дуализмом видимого и невидимого, формы и содержания, возвышенного и прекрасного, субъективного и объективного, проекции и интроекции. Герменевтический метод применялся при анализе культурных аспектов художественной перцепции: детерминированности этой перцепции той культурой, к которой принадлежит реципиент, проецирующий на воспринимаемый артефакт имеющееся у него предзнание. Именно этот метод в наибольшей степени позволил нам выявить связь между художественным восприятием и целостным *Lebenswelt*. Поэтому данный метод предоставил нам возможность существенно дополнить и расширить феноменологическую экспликацию проекции, поскольку с его помощью мы смогли рассмотреть самого реципиента в его целостном, культурном бытии. Этот подход также существенно обогатил наше понимание самого произведения искусства, которое не только обнаруживает свою связь с эстетической ценностью, но и опреде-

* Точку зрения на реальность.

лѐнным образом трансформирует, благодаря этой связи, повседневную реальность человека, придавая ей новый смысл и осуществляя, таким образом, художественную проекцию уже на саму эту реальность. Произведение искусства становится здесь способом истолкования мира. Психоаналитический метод позволил нам рассмотреть перцептивную проекцию в контексте её связи с бессознательным реципиента. Этот аспект также дополняет феноменологический подход, поскольку к рассмотренным нами оппозициям добавляет идею художественного образа как некоего *симптома*, значение которого осознаётся нами не в полной мере, ввиду вытеснения его содержательной части из нашего сознания. Таинственный характер художественного образа во многом связан с этим вытеснением и свидетельствует об «антропоморфной структуре» (Диди-Юберман) этого образа. Иконологический метод дал нам возможность проанализировать структуру художественного образа в её связи со структурой человеческой субъективности. В ходе этого анализа стало ясно, что произведение искусства объективирует и манифестирует не только саму вещь, но и способ её видения, а значит, репрезентирует саму проекцию, понимаемую здесь в феноменологическом смысле. Поэтому существует определенная близость между феноменологией и живописью как способом объективации и эссенциализации сознания.

Результаты исследования и их научная новизна. Нам представляется, что новизна полученных результатов состоит в следующем:

1. В работе эксплицирована природа и основные аспекты перцептивной проекции как конститутивного момента процесса восприятия. Прделанный нами анализ показал, что процесс восприятия имплицитует несколько типов проекции: трансцендентальную, эмпирическую и культурную. Данная структура перцептивной проекции, конституированная в работе, имеет методологическое значение для изучения восприятия и выявления его модусов, определяемых каждым из этих типов проекции.

2. Сформулировано целостное понимание проективной деятельности сознания в процессе восприятия. В этом представлении углубляется и расширяется психологическая трактовка проекции, которая не включала в себя трансцендентального и культурного её смысла. Интегрируя различные аспекты и модусы перцептивной проекции, данная работа онтологизирует саму проекцию как конститутивную структуру субъективности и выводит проблематику проекции на философский уровень.

3. Показана тесная корреляция между процессом конституирования художественного образа и механизмом перцептивной проекции. В ходе исследования автор приходит к заключению, что сама структура образа предполагает активное участие реципиента в его формировании, которое (участие) осуществляется при посредстве всех трёх типов проекции (эмпирической, трансцендентальной и феноменологической).

4. Эксплицирована диалектическая структура художественного образа, определяемая механизмом проекции. Важнейшими «полюсами» этой структуры являются видимая и невидимая стороны художественного образа. При-

чем автор данной работы исходит из предположения, что видимая сторона живописного образа создаётся преимущественно самим художником, в то время, как невидимая его сторона (включающая в себя как абстрактные значения, так и не визуальные ощущения) в основном является результатом субъективной проекции реципиента, в качестве которого может выступать и сам художник.

5. В работе показано, что произведение искусства следует рассматривать не только как объект восприятия и истолкования, но и как определённую художественную форму, позволяющую по-новому увидеть действительность, проецируя в неё те или иные эстетические смыслы. Создавая такую художественную форму, автор произведения в то же время конституирует определённую точку зрения на мир, создаёт новую перспективу реальности.

6. Осуществлён философский анализ коррелятивной связи между перцептивной проекцией и интерпретацией. В ходе этого анализа было выявлено, что интерпретация произведения живописи включает в себя две разновидности: 1) внешнюю, или дискурсивную, интерпретацию этого произведения и 2) перцептивную, или имманентную, его интерпретацию, выступающую в качестве условия самого восприятия*. Показано, что вторая разновидность интерпретации, непосредственно вписанная в перцептивную проекцию, является условием События произведения, т.е. самой встречи реципиента и этого произведения в качестве духовного феномена, который невозможно редуцировать к его материальному носителю.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Проекция является одним из конститутивных моментов восприятия, который наиболее ярко проявляет себя в художественном восприятии. Перцептивная проекция имеет тройственную структуру, каждый элемент которой корреспондирует с определённым аспектом человеческой экзистенции. Эта тройственная структура проявляется посредством трёх модусов перцептивной проекции: трансцендентального, эмпирического (психологического) и культурного, находящихся в тесной взаимосвязи.

2. Проекцию следует рассматривать не только как понятие психологии и психоанализа, но и как философский концепт, связанный с такими философскими концептами, как *субъект, объект, феномен, перцепция* и др. Проекция выражает универсальный гносеологический принцип, определяющий отношение между субъектом и объектом, а также имеющий соответствующий онтологический смысл, поскольку проекция выходит за рамки чисто познавательного отношения и распространяется на сферу бытия во всех её модусах.

3. Бытие художественного образа непосредственно коррелирует с различными типами проекции и конституируется благодаря им. Во-первых, образ предполагает объективацию тех структур сознания, которые рассматри-

* Подобно тому, как «непроизвольное суждение» Мальбранша выступает в качестве восприятия какого-либо объекта.

ваются в философии в качестве трансцендентального условия опыта, поскольку в образе происходит их эстетическое освоение. Во-вторых, образ имеет антропоморфную структуру и, следовательно, получает своё значение путём соотнесения с теми экзистенциальными коннотациями, которые возникают в процессе его восприятия, но, как правило, вытеснены из сознания реципиента (образ-симптом). В-третьих, образ создаётся не только индивидуальными, но и коллективными (интерсубъективными) проекциями, носящими преимущественно культурный характер.

4. Живописный образ включает в себя не только видимую, но и невидимую сторону, остающуюся за пределами объективации, но необходимую для установления эстетического контакта с произведением искусства. Эта невидимая сторона образа конституируется субъективными проекциями и включает в себя как определённые предзнания, так и сенсуальные элементы, например, квазитактильные ощущения, возникающие у нас в ходе восприятия произведения живописи.

5. Художественный образ выступает в качестве определённой перспективы реальности, с одной стороны, позволяющей установить гносеологическое отношение с этой последней, а с другой – придающей ей ту или иную художественную форму, посредством которой осуществляется процесс аксиологизации этой реальности. Искусство в этом смысле обладает мощным познавательным и преобразовательным потенциалом, позволяющим выявить и отразить те аспекты реальности, которые оставались бы без него совершенно неизвестными человеку.

6. Встречу с произведением искусства нельзя отождествлять с простым контактом с его материальным носителем. Изначально произведение, под которым следует понимать определённый духовный феномен, обнаруживает своё отсутствие, и только благодаря работе проекции оказывается возможным конституирование этого произведения как некоего События, несущего в себе определённый эстетический и экзистенциальный смысл, приобщающий реципирующего это произведение субъекта к собственному духовному измерению реальности.

Теоретическая и практическая значимость работы обусловлена актуальностью ее проблематики и новизной полученных результатов. Исследование способствует более глубокому пониманию природы художественного восприятия и художественного образа, а также эксплицирует перцептивную проекцию как важнейшее условие формирования этого образа, выявляя коррелятивную связь между сознательными и бессознательными элементами эстетического опыта. Соединяя различные парадигмы исследования опыта восприятия культурных артефактов, данная работа способствует также разработке единого интегративного подхода к такого рода артефактам, способствуя синтетическому видению последних в качестве целостных культурных феноменов.

Материалы диссертационного исследования могут быть использованы при разработке лекционных курсов по онтологии, гносеологии, эстетике, фи-

лософии искусства, психологии художественного творчества и теории культуры.

Апробация исследования. Результаты данного диссертационного исследования были положены в основу 2 монографий, 8 статей, соответствующих требованиям Перечня ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть представлены основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени доктора наук, и ряда статей в прочих изданиях.

Основные результаты исследования докладывались с 2001 по 2009 г.г. на международных, всероссийских и межвузовских конференциях и семинарах в ведущих ВУЗах Чувашской, Марийской, Татарской республик (Научно-практической конференции «Цивилизация. Философия. Общество», Чебоксары, ЧГУ им. И.Н. Ульянова, 31 мая 2001 г.; Международной конференции к 100-летию СПбГИЭУ «Цивилизации народов Поволжья и приуралья», Чебоксары, филиал СПбГИЭУ в г.Чебоксары, 19-20 мая 2006 г.; II Международном туристическом форуме «Новые приоритеты в развитии индустрии туризма в регионе», Чебоксары, филиал СПбГИЭУ, 17 февраля 2006 г.; Доклад на международной конференции «Проблемы культуры в современном образовании: глобальные, национальные, регионально-этнические», Чебоксары, ФГОУ ВПО «Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева», апрель 2006 г.; Доклад на учебно-методической конференции ППС «Актуальные вопросы повышения качества образования», Чебоксары, филиал СПбГИЭУ, 30 августа 2004 г.; Доклад на VI международной конференции «Зарубежная стажировка и международные студенческие обмены как фактор интеграции российских студентов в мировом образовательном пространстве», Чебоксары, филиал СПбГИЭУ, 21 декабря 2005 г.; Доклад на научно-методической конференции ППС «Реализация учебно-методического потенциала кафедр в образовательном процессе. Конкурентоспособность и самопрезентация в ВУЗе», Чебоксары, филиал СПбГИЭУ, 28 января, 2005 г.; Научно-практической конференции ППС «Вопросы гуманизации профессионального образования в современной России», Чебоксары, филиал СПбГИЭУ, 2004 г.; В подготовке и организации VIII открытой конференции-фестиваля научного творчества учащейся молодежи «Юность Большой Волги», Чебоксары, ЧГУ им. И.Н. Ульянова, 22 апреля 2006 г.; Межрегиональной научной конференции «Принцип наглядности в познании», Чебоксары, май 2008 г. и др.) и др. Материалы данного диссертационного исследования легли в основу учебно-методических комплексов, ряда курсов и спецкурсов, читающихся в ЧГУ им. И.Н. Ульянова, Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева («Философия и теория культуры»), ФГОУ ВПО «Чувашская ГСХА».

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав (в каждой главе по три параграфа), заключения, приложения и библиографического списка.

Введение начинается с общего описания проблемного поля исследования, формулировки основных целей и задач диссертационной работы, определения ее актуальности и методологии. Дается краткий обзор по истории вопроса, конкретизируется направление данной работы и формулируются ее основные результаты.

Первая глава диссертации («Проекция как конститутивный элемент апперцепции») посвящена анализу концепций восприятия в философии Нового времени в контексте проблемы перцептивной проекции. Автор разбирает здесь имплицитное понимание проекции в докантианской мысли (§1.1); кантианский переворот в понимании перцептивной проекции (§1.2); феноменологическую линию раскрытия проективной природы перцепции (§1.3).

В первом параграфе («Смысл эмпирического и рационалистического подходов к перцептивной проекции в философии Нового времени») осуществлена экспликация тех аспектов перцептивной проекции, которые имплицитно присутствуют в докантианском дискурсе Нового времени. Автор обращает внимание на то, что как особая разновидность и форма чувственного познания перцепция была тематизирована ещё в философии Аристотеля, однако подлинный интерес к ней был пережит с зарождением и развитием так называемой *философии субъективности*, под которой (если следовать Хайдеггеру) следует понимать философию Нового времени. Эпистемологический поворот, произошедший в этот период в европейской мысли, стал причиной целой серии концепций, в рамках которых была эксплицирована природа и механизм восприятия как непосредственного эмпирического знания, связывающего нас с окружающей реальностью. Несмотря на глубокие расхождения между двумя основными линиями в теории познания этого периода – эмпирической (сенсуалистской) и рационалистической (интеллектуалистской), – обнаружившиеся по проблеме перцепции, автор отмечает и объединяющий их момент: как для эмпиризма, так и для интеллектуализма в целом характерно понимание перцепции как синтеза разрозненных ощущений, каковые выступают в качестве своеобразных атомов чувственного опыта и, следовательно, более первичны и безусловны, нежели возникающие на их основе перцепции. Именно на таком перцептивном атомизме основано разделение простых и сложных «идей», встречающееся у многих философов этого периода. Другим принципиальным моментом является здесь то, что перцепция, хотя и понимается как результат внешнего воздействия на субъекта познания, по существу, не обнаруживает своего генезиса. Субъект воспринимает объект либо в готовом виде, принимая в себя определённые чувственные идеи (эмпиризм), либо обнаруживает в объекте априорную (например, геометрическую) структуру. Разговор о *постепенном* и *последовательном* конституировании предмета в сознании здесь практически не ведётся. Перцепция представляется неким механическим актом, в ходе которого познающий субъект обнаруживает в себе определённые импрессии, репрезентирующие непосредственно

воспринимаемую объективную реальность, которая может обладать как материальной, так и духовной природой. Из опыта, таким образом, элиминируется момент неопределённости, поскольку чувственная идея всегда тождественна тому предмету, который она представляет.

Такое, несколько механистическое понимание процесса восприятия не означает, однако, полного исключения субъекта из этого процесса в качестве активного его участника. Проективный характер перцепции, впервые открыто заявленный в философии Канта (к чему, по сути, и сводится его «коперниканский» переворот в теории познания), имплицитно присутствует и в докантианском дискурсе Нового времени. Произведя анализ концепций перцепции Декарта и Мальбранша, автор устанавливает, что в творчестве этих философов присутствует имплицитная концепция эмпирической проекции, тесно связанная с их пониманием телесности как существенного звена перцептивного процесса. Если ум, будучи сам по себе непогрешимым, познаёт саму реальность, истинную природу вещей (мир умопостигаемых объектов), то чувственность постигает только то, как эта реальность воздействует на наше тело. В шестом размышлении Декарт говорит, что сама природа обучает нас: она даёт нам более живые и выразительные идеи вещей, нежели те, которые может придумать наш ум. Однако это обучение происходит лишь при посредстве наших органов чувств, последние же сообщают нам прежде всего о пользе или вреде, которые могут причинить нам окружающие вещи. Тело, таким образом, выступает необходимым посредником между нами и миром, но этот посредник не является для нас чем-то внешним, мы не ощущаем себя в своём теле так же, как мореход ощущает себя на корабле. Тело у Декарта и Мальбранша задаёт миру свою размерность, но, в отличие от ума, не позволяет проникнуть в суть вещей, а лишь сообщает о том, полезны или вредны для нас эти вещи. Это означает, что благодаря телу субъект проецирует определённый смысл на окружающий его мир и воспринимает его исходя из собственного существования в этом мире. Воспринимаемые нами вещи выступают в качестве определённых знаков, указывающих на те ощущения, которые они способны вызвать при более тесном с ними контакте. Поэтому эти знаки отсылают лишь к тем качествам, которые возникают в результате нашего взаимодействия с вещами. Усиливая эту идею Декарта, Мальбранш утверждает, что сами качества вещей (такие как цвет, запах, вкус) являются всего лишь результатом взаимодействия с нашим телом. Отсюда следует, что обучение у природы не может быть ни истинным, ни ложным. В восприятии субъект познаёт не сам мир, а лишь ту проекцию, которую он сам же на него осуществил. Только благодаря своему уму и рассуждению, он может очистить своё знание от собственной субъективной размерности и достичь более объективного понимания реальности. Отсюда мы делаем вывод о том, что эмпирическая проекция в концепциях Декарта и Мальбранша в целом приобретает негативную эпистемологическую оценку, поскольку явно выступает в качестве препятствия для процесса познания. Однако два других типа проекции (трансцендентальный и феноменологический) уже не несут в себе такого од-

нозначно негативного значения. Скорее мы можем говорить о позитивной оценке проекции, выступающей в роли необходимого условия единства опыта (концепция *coqito*) и извлечения релевантных смыслов из имеющихся у нас чувственных данных (пример с плащами и шляпами из «Размышлений о первой философии»).

Если концепция эмпирической проекции была у Декарта лишь намечена, то Мальбранш в своём дискурсе всестороннее исследует соответствующие аспекты восприятия. Анализируя ощущение, Мальбранш раскладывает его на четыре конститутивных момента: два материальных (воздействие внешнего предмета и соответствующее ему состояние органов чувств) и два психических (состояние души, собственно ощущение, и сопутствующее ему суждение). Такой подход к восприятию сразу же актуализирует идею проекции как конститутивного момента перцепции. Эта идея развёртывается Мальбраншем, в частности, тогда, когда он отвечает на неизбежно возникающий после чтения картезианской концепции вопрос: если вторичные качества возникают лишь в ходе субъективного опыта, то почему они воспринимаются нами как принадлежащие самим объектам этого опыта? Согласно Мальбраншу, душа склонна приписывать некоторые свои ощущения окружающим её предметам, из этого и происходят наши восприятия цвета, запаха, вкуса, звучания, плотности, которые мы воспринимаем в качестве характеристики самих объектов. Однако мы заблуждаемся в отношении не всех имеющихся у нас ощущений, проецируя их на внешние предметы, а лишь тех, которые Мальбранш называет «слабыми». В противоположность последним, сильные ощущения переживаются нами в самом теле и в этом случае нам легче осознать, что речь идёт именно о нашем субъективном чувстве, а не качестве самого предмета. Так, холод или жар мы воспринимаем не только как свойство какого-либо предмета, но и как то, что находится в какой-то части нашего тела. Тем не менее момент проекции присутствует и здесь, ибо то, что мы называем холодом или жаром, есть лишь наши субъективные восприятия, обусловленные не только свойствами предмета, но и особенностями нашей чувствительности (восприимчивости), вне которой понятия горячего и холодного утрачивают какой-либо смысл. Тем не менее эмпирическая проекция у Мальбранша обретает позитивный гносеологический смысл, когда в неё имплицитно включается рациональная составляющая. Это, очевидно, единственное исключение из общей негативной оценки эмпирической проекции у Декарта и Мальбранша. Под *рациональной составляющей* следует понимать здесь так называемые «непроизвольные суждения», обнаруживающие себя в ткани самого чувственного опыта, а не привносимые туда рассудком. Так, при восприятии куба с равными сторонами на сетчатке отображается образ, подобный изображению куба в определённой перспективе, т.е. со сторонами разной длины в соответствии с расстоянием от этих сторон до наших глаз. Однако воспринимаемый нами куб имеет равные стороны, поскольку наше сознание компенсирует это неравенство и воссоздаёт куб таким, каким он должен быть в реальности. Непроизвольные суждения нельзя отождествлять с работой рассудка, поскольку

эта последняя не связана с непосредственным чувственным переживанием (например, мы можем знать, что объект находится от нас на огромном расстоянии, но воспринимать его как относительно близкий к нам). Мальбранш вплотную подходит к идее интеллектуализации самой чувственности, близкой феноменологической экспликации этой последней.

Таким образом, эмпирическая линия философии Нового времени добавляет к идее перцептивной проекции совершенно новые аспекты и по-новому раскрывает эту идею. Это связано прежде всего с тем, что, если в рационализме проекция толкуется прежде всего как приписывание предмету неких иллюзорных и мнимых качеств, то в эмпиризме речь идёт прежде всего о конституировании самого этого предмета в качестве элемента целостной реальности. Иными словами, если рационализм ставит вопрос о том, как проекция искажает реальный объект, делая его объектом опыта, то эмпиризм спрашивает о том, какие смыслы, спроецированные нами на объект опыта, заставляют верить нас в то, что перед нами реальный объект. Поэтому эмпиризм (в особенности, такой его представитель, как Д. Юм) существенно расширяет понимание перцептивной проекции, предвосхищая трансцендентальную и феноменологическую её трактовку, в частности, концепцию априорных категорий, формального и тетиического синтеза и др.

Во втором параграфе («Трансцендентальная трактовка перцептивной проекции в эпистемологии Канта») осуществлена экспликация кантовского истолкования перцептивной проекции, непосредственно вытекающая из основных принципов его трансцендентального идеализма. Несмотря на то, что термин перцептивная проекция не употреблялся основоположником немецкого идеализма, имеются полные основания для того, чтобы рассматривать Канта как первого философа, сделавшего проекцию фундаментальным принципом процесса познания вообще и восприятия, в частности. Он подчёркивает, что в своей гносеологии Кант подчинил познаваемый объект познающему субъекту именно в той мере, в какой субъект проецирует на объект имеющееся у него трансцендентальное предзнание, необходимое для конституирования абсолютного объекта (вещи в себе) в качестве познаваемого нами феномена. Кроме того, разработанная Кантом эстетическая концепция имеет важное методологическое значение для данной диссертации, поскольку фигурирующий в ней дуализм прекрасного и возвышенного стал методологическим принципом для нашего исследования природы художественного образа. В этом дуализме также нашла отражение идея проекции, но уже в применении к собственно эстетическому (в узком смысле) опыту.

Говоря о кантовской трактовке проекции, автор подчёркивает, что принципиальное отличие кантовского априоризма от иннеизма рационалистов заключается не только в том, что Кант не утверждает врождённого характера априорных структур сознания. Намного важнее то, что субъект в процессе познания перестаёт воспринимать уже готовую реальность и активно преобразует свой объект. Объект познания становится теперь результатом преобразовательной деятельности субъекта, а сам субъект выступает не в пассивной

роли созерцателя уже имеющегося знания (чувственных и математических идей), а активно подводит данные опыта под априорные структуры своего рассудка, решая при этом задачи явно творческого характера. Не случайно в качестве основы познавательного процесса и самого чувственного опыта Кант выдвигает *воображение*, благодаря которому в конечном счёте осуществляется три синтеза, конституирующих трансцендентальную апперцепцию (важнейшее условие любого опыта), и действует механизм схематизации, необходимый для согласования различных познавательных способностей. Безусловно, всякая проекция, осуществляемая сознанием, предполагает участие в этом процессе воображения. Поэтому сам смысл кантовского трансцендентализма заключается в том, чтобы сделать проекцию важнейшим моментом перцептивного опыта. Однако речь здесь идёт уже не о пассивной и автоматической проекции Мальбранша и Юма, а о *творческой* проекции трансцендентального субъекта, который вносит в опыт определённое духовное содержание, которое творится им самим, а не просто вытекает из воздействия вещи в себе, аффицирующей нашу чувственность. Поэтому понятие *трансцендентальное* необходимо толковать именно в смысле *духовного* и *творческого*, а не просто в смысле *предданного*. Конечно, речь в данном случае не идёт о психологизации трансцендентального метода, однако необходимо учитывать, что *форма* опыта, которая, согласно Канту, исходит не из объекта, а из познающего субъекта, также предполагает собственный генезис, который, правда, не был эксплицирован в рамках самого кантовского дискурса, однако стал одной из ключевых проблем для философии Фихте и представителей феноменологии (Гуссерля, Мерло-Понти и некоторых других). Как бы то ни было, субъект должен не только воспроизводить готовые трансцендентальные структуры, но и конституировать с помощью них разрозненные чувственные данные (материю опыта), что предполагает его умение подводить случайное эмпирическое содержание под необходимые формы и категории, имеющиеся у него а priori. Механизм проекции у Канта, таким образом, получает двойственный смысл: с одной стороны, он говорит о трансцендентальном как неких платоновских формах человеческого познания; с другой – речь здесь идёт о способности субъекта переносить эти формы на хаотическое чувственное содержание, организуя с помощью них сам опыт. Трансцендентальное оказывается одновременно своеобразной *causa sui*, поскольку экспликация его генезиса не может выйти за рамки самих познавательных возможностей (т.е. самого трансцендентального), и способом упорядочения чувственного многообразия, которое само, в свою очередь, предполагает трансцендентальный синтез этого многообразия (об этом свидетельствует проводимое Кантом различение между рассудочным и фигурным синтезом). Иными словами, трансцендентальное должно обладать способностью самопорождаться, структурировать чувственное многообразие в качестве такового и осуществлять связь между этим многообразием и единообразием рассудочных категорий, подводя это структурированное многообразие под категории

рассудка и осуществляя схематизацию чувственного данного. Отсюда возможность троякого понимания трансцендентальной проекции у Канта.

Первая из этих линий, правда, остаётся не эксплицированной. Кант почти не уделяет внимания синтезу самих трансцендентальных структур. Исключение составляет не вошедший во второе издание «Критики чистого разума» фрагмент, в котором он пытается выявить генезис категориального синтеза в рамках субъективной дедукции рассудочных категорий. Другими словами, Кант выходит за пределы постулируемой им в «Критике чистого разума» задачи: обосновать возможность научного познания и выявить возможность метафизики как науки – и пытается осуществить глубинное исследование генезиса самого трансцендентального субъекта. Этот опыт, однако, вероятно, не удовлетворил самого Канта, и поэтому данный фрагмент не вошёл во второе издание «Критики чистого разума».

Вторая линия развёртывания трансцендентальной проекции, которую выделяет автор данной работы, эксплицируется Кантом в той части его теории познания, которая посвящена *фигурному синтезу* (*synthesis speciosa*), и противопоставляется *интеллектуальному синтезу* (*synthesis intellectualis*). Это означает, что фигурный синтез следует отличать от синтеза посредством категорий рассудка, в нём участвуют априорные формы чувственности (пространство и время) и трансцендентальная апперцепция (чистое единство самосознания). В отличие от интеллектуального синтеза, в котором чувственное многообразие подводится под унифицирующее его понятие (априорную категорию), в фигурном синтезе осуществляется конституирование самого чувственного многообразия в качестве некой категориально неопределённой предметности. Принципиальное отличие фигурного синтеза от интеллектуального заключается в том, что этот первый является синтезом воображения, а не рассудка, причём речь в данном случае идёт о *трансцендентальном*, т.е. *продуктивном*, воображении. Само воображение Кант понимает как способность представлять предмет и *без его присутствия* в созерцании. Он подчёркивает медиативный характер воображения: с одной стороны, воображение относится к сфере чувственности, поскольку её продуктами являются чувственные созерцания, с другой – в отличие от трансцендентальных форм чувственности (пространства и времени), воображение носит активный, «спонтанный» характер. Чувственные данные являются только определяемыми, воображение же и само способно определять, так как придаёт определённую форму чувственным данным, связывая их с единством трансцендентальной апперцепции. Поэтому воображение понимается Кантом прежде всего не в психологическом (как способность создавать новые образы на основе уже имеющихся, благодаря опыту), а в трансцендентальном смысле: как способность определять чувственность и осуществлять её связь с рассудком. Более того, трансцендентальное воображение становится у Канта главным условием опыта, поскольку именно благодаря ему конституируется сама трансцендентальная апперцепция, а также осуществляется так называемый фигурный синтез, предшествующий синтезу интеллектуальному (рассудочному). В фигурном

синтезе конституируется само чувственное многообразие, тогда как рассудочный синтез подводит это многообразие под трансцендентальные категории рассудка. Трансцендентальное воображение Кант понимает как «продуктивное», поскольку оно совершенно спонтанно и действует по ту сторону психологических законов; напротив, репродуктивное воображение (которое, по сути, ничем не отличается от воображения в смысле Юма) функционирует по законам ассоциации. Очевидно, что разделение двух этих синтезов (синтеза чистой апперцепции и категориального синтеза) сообщает двойственность и самой проекции в кантовском дискурсе. В двух этих случаях речь идёт о сообщении конституируемой реальности двух совершенно различных смыслов: в первом случае происходит синтез самого чувственного многообразия как некоего единства, во втором этому единству сообщается то или иное априорное значение, соответствующее рассудочной категории, под которую это многообразие подводится. Двойственность этих операций сознания выражается Кантом посредством разделения *осознания* и *познания*, которое он вводит в ходе экспликации взаимодействия внутреннего чувства и рассудка в процессе постижения субъектом самого себя. Такое постижение, по мнению Канта, также не может дать нам знания о себе как noumenaх, мы можем познавать себя лишь такими, какими мы себе являемся. И эта явленность себе, стало быть, уже предполагает момент проекции: фигурный синтез осуществляется здесь благодаря форме времени. Время есть форма внутреннего чувства, благодаря которой мы можем сознать себя, но не познавать, поскольку последнее становится возможным только при взаимодействии чувственности и рассудка, т.е. при взаимодействии фигурного и интеллектуального синтезов. Каждый из этих синтезов, таким образом, осуществляет проекцию определённого дополнительного смысла на неструктурированное чувственное данное. Априорный синтез в принципе невозможен без проекции. Фигурный синтез придаёт единство чувственному многообразию, конституируя его как таковое, интеллектуальный синтез позволяет понятийно осмыслить это чувственное многообразие и проанализировать его, подводя под априорную таблицу категорий. Двойственный характер синтеза у Канта позволяет нам сделать вывод о двойственном характере самой проекции. В самом деле, перцепция осуществляется в пространстве двойной интенции: с одной стороны, она интендируется воображением, производящим фигурный синтез, с другой - рассудком, подводящим чувственное многообразие под априорные категории. Двойственность этого синтеза свидетельствует о том, что сам феномен не только чётко структурирован чувственным и интеллигибельным элементами, но и о том, что эти элементы совершенно по-разному обнаруживают себя в феномене. Если чувственный момент заявляет о себе сам, то рассудочный предполагает категориальную интерпретацию непосредственной перцепции. Эта последняя создаётся благодаря фигурному синтезу, главная роль в котором принадлежит воображению. В сущности, пространство и время существуют у Канта не на уровне реального (или актуального), а на уровне воображаемого. Это означает, что чувственность сама выходит за собственные пре-

дела и проецирует дополнительный смысловой фон на созерцаемые ею объекты. Фактически пространство и время у Канта (как, впрочем, и у Юма) характеризуют не только мир актуального, но и мир возможного опыта.

Третья линия экспликации трансцендентальной проекции у Канта затрагивает его учение о трансцендентальном схематизме. Вслед за Кантом автор диссертации подчёркивает, что, несмотря на то, что схема есть продукт воображения, её нельзя отождествлять с образом: в ней речь идёт не о «единичном созерцании», а о единстве «в определении чувственности». Схема, имплицитно в себе чувственные формы и рассудочные категории, заключает в себе весь априорный смысл, который познавательная способность проецирует на ощущение. Следовательно, именно в трансцендентальном схематизме в полной мере проявляется проективная природа апперцепции. Посредством схемы познающий субъект окончательно конституирует чувственное данное в качестве феномена и подчиняет себе познаваемый объект, имплицитно в содержание непосредственного опыта своё *cogito* (трансцендентальную апперцепцию), априорные формы пространства и времени и подводя под это многообразие дискурсивные значения трансцендентальных категорий.

Таким образом, Кант разрабатывает новый аспект проекции, вписывая её в контекст своей трансцендентальной философии. Эта проекция, принципиально отличается от проекции эмпиризма и интеллектуализма тем, что с её помощью объект становится подчинённым субъекту. Трансцендентальная проекция носит у Канта многоступенчатый характер, поскольку включает в себя работу трансцендентального воображения в ходе генезиса самих трансцендентальных структур, фигурный и интеллектуальный синтез как способ осознания и познания чувственного данного и трансцендентальный схематизм как способ осуществления связи между чувственностью и рассудком, также предполагающий проецирование на эмпирическое данное определённого трансцендентального смысла. Экспликация всех этих модусов трансцендентальной проекции даёт понять, что сознание не просто накладывает на свой объект трафарет трансцендентальных схем и структур, но и *создаёт* сам этот объект, наделяя его определённым смыслом и формой.

В третьем параграфе («Расширение поля перцептивной проекции: феноменологический и экзистенциальный аспекты») осуществлена экспликация феноменологической трактовки перцептивной проекции. Автор указывает здесь на то, что кантовская концепция восприятия не решила полностью проблемы перцептивной проекции, а лишь сделала её более заметной. В феноменологии Гуссерля и его последователей проективный момент перцепции нашёл более подробное и более расширенное истолкование, связанное, с одной стороны, с концепцией интенциональности как важнейшей характеристики сознания, а с другой – с *проектом* как важнейшей характеристикой человеческой экзистенции. Именно в рамках феноменологической философии проективная составляющая перцепции получила своё наиболее полное и глубокое описание. И это отнюдь не случайно. Феноменологическая философия обратилась к исследованию активности самого сознания, во мно-

гом противопоставив свой метод «наивному» объективизму естественных наук, пыгающихся обнаружить реальность по ту сторону нашего опыта, в то же время не имея возможности полностью отказаться от представлений и языка, выработанных в рамках этого опыта. В противоположность такой установке, которая привела к духовному и когнитивному кризису европейскую культуру и науку, Гуссерль заявляет о необходимости вернуться к *самим вещам*, понимая под последними содержание непосредственного опыта, имеющего первоочередное значение для человеческого существования. Безусловно, феноменологическая концепция восприятия опиралась на соответствующие учения XVI-XIX веков, но исходила из принципиально иных посылок, нежели эти последние. Вклад феноменологии и её принципиальное отличие от предыдущих теорий перцепции состоял, конечно, не в самом обращении к опыту как источнику всех остальных знаний, а в попытке его *эйдетического* рассмотрения. Гуссерль полагал, что наряду с собственно эмпирическим возможно сущностное или *идеирующие* созерцание опыта, позволяющее ухватить не только смысл, но и универсальные структуры опыта, положив тем самым основание для феноменологии как строгой науки. Конечно, можно сказать, что похожую задачу ставил перед собой и Кант, когда создавал свою теорию познания, однако у Канта речь шла прежде всего о *критике* познавательной способности, иными словами, о предохранении познания от заблуждений, в то время как Гуссерль стремился создать науку, способную охватить всю тотальность феноменального мира, который он рассматривал как единственно возможную для строгого (не *наивного*) познания реальность.

Перцепция в феноменологическом понимании есть именно та составляющая нашего опыта, которая больше всего связывает нас с *реальным*. Перцептивный акт нацелен прежде всего на то, чтобы ухватить вещь в её подлинном бытии, которое есть бытие материальное по преимуществу. Именно посредством перцепции вещи заявляют о своём присутствии, субъект обнаруживает себя заброшенным в мир, который не может исчезнуть по его воле. Перцепция – это то, что предшествует любым другим формам познания: как дискурсивным (истолкование и объяснение), так и имажинативным (создание выдуманных образов). Однако, несмотря на свою феноменологическую первичность, перцепция не способна дать нам полного знания о своём предмете, поскольку этот предмет для неё неисчерпаем. Этим она принципиально отличается, например, от воображения, которое способно окончательно конституировать свой предмет, а также от переживания, которое наполнено самим собой. В перцепции объект обнаруживает свою независимость от познающего субъекта, он выступает как нечто внеположное субъекту и не сводимое только к тому, что субъект в нём воспринимает. Объект здесь заведомо больше своего непосредственного восприятия. Он обладает неким горизонтом, который может постепенно раскрываться субъекту, но никогда не может быть достигнут. Принципиальным моментом феноменологической экспликации перцепции является то, что воспринимаемый предмет не исчерпывается актуальным содержанием соответствующей чувственной данности. Субъект наце-

лен на познание самого предмета восприятия, а не того конкретного образа, который он непосредственно воспринимает. Предмет в этом смысле инкарнирован в чувственный образ, однако представлен не только им, но и тем невидимым содержанием, которое находится по ту сторону непосредственного образа и представлено только в нозе. Интенция, следовательно, выносит смысл предмета за пределы его непосредственной чувственной данности, как бы дистанцируя смысл предметности в отношении познающего субъекта. Последний может воспринимать данный предмет, только лишь созная, что он не дан ему во всей полноте своего содержания. То, что воспринимается нами непосредственно, таким образом, не является для нас самим предметом, оно есть лишь *какая-то часть* или какой-то *аспект* этого предмета. Сам же предмет только предполагается в качестве реального, но не дан нам. Чувственное содержание перцептивного образа только *представляет* нам сам предмет, однако направленная на это содержание интенция превращает это содержание в предмет, при том, однако, условии, что этот последний, помимо своего непосредственно данного чувственного бытия обладает ещё не воспринятым нами бытием, которое всё же *может быть* нами воспринято. Это не воспринятое ещё бытие сущностно связано с тем, которое уже актуализировалось в нашем перцептивном опыте, так что можно говорить о них как частях единого целого, под которым следует понимать *саму вещь*.

Несмотря на то, что восприятие в качестве своего главного условия имеет наличие в непосредственной близости от реципиента воспринимаемого предмета, одного этого условия явно недостаточно. Восприятие оказывается возможным при соблюдении определённых условий, в которых заявляет о себе тот принципиальный момент перцепции, который указывает на необходимость включения в этот процесс нашего тела. Именно восприятие является тем видом познавательной активности, в котором с наибольшей силой проявляется телесный характер экзистенции. Поэтому, говоря о трансцендентальных условиях восприятия, имеющих в виду, по Гуссерлю, *любое возможное воспринимающее сознание* (даже если это будет сознание ангелов или Бога), нельзя забывать о тех специфических особенностях, которые получает перцептивный процесс именно вследствие его телесного характера. В связи с этим следует назвать такие условия возможности перцептивного опыта, как определённую степень интенсивности звука и цвета, которые не должны превышать порога или уровня чувствительности, длительность, в течение которой мы способны эффективно воспринимать отдельный объект, поверхность, занимаемая воспринимаемым объектом (ибо для восприятия цвета требуется определённая поверхность), а также тело, располагающее нас относительно этого объекта. Восприятие не может быть мгновенным, и это условие видится существенной детерминацией восприятия, так как воспринимаемая реальность предполагает, что мы не можем ухватить её во всех аспектах и всех сторонах. Чтобы воспринять стену во всей её целостности, нужно её обойти, поскольку у нас нет возможности видеть обе её стороны одновременно или сделать её прозрачной.

Среди других принципиальных моментов феноменологической концепции восприятия и связанной с ней трактовки перцептивной проекции автор выделяет следующие: выработка специфического «пластического» языка описания непосредственного феноменального опыта, включающего в себя, в частности, такие важные понятия, как интенциональность, нозза и нозма, гиле и морфе и т.п.; обращение к проблеме телесности как ключевой для раскрытия перцептивного опыта; подробная экспликация времени и пространства как структур сознания и *Lebenswelt*, показ коррелятивной зависимости перцептивной проекции и экзистенциального проекта и некоторые др. Все эти положения позволяют автору подойти к следующему пункту своего исследования: выявлению проекции как структурного компонента художественного восприятия.

Вторая глава («Перцептивная проекция и природа художественного образа») посвящена выявлению связи между перцептивной проекцией и произведением живописи как специфическим духовным феноменом. В этой главе автор осуществляет анализ создания произведения живописи как манифестации глубинных сторон «я» художника (§ 2.1), рассматривает эстетическое восприятие произведения живописи как процесс его воссоздания (§ 2.2), выявляет аксиологическую природу художественного образа как особой перспективы видения реальности (§ 2.3).

В первом параграфе («Произведение искусства как экстериоризация глубинного «я» художника») автор эксплицирует процесс создания произведения живописи в контексте проблемы объективации духовного бытия в определенной материальной форме. По его мнению, создание произведения искусства предполагает экстериоризацию внутреннего измерения творящего субъекта. Последний вкладывает в это произведение часть своей личности, своего характера, взглядов, ценностей, вкусов, представлений, воспоминаний и т.д. Вместе с тем мы должны учитывать, что процесс создания художественного произведения содержит в себе экстатический момент, поскольку художник в процессе творчества трансцендирует свою обыденную личность, чтобы преобразиться во что-то более значительное и духовное. Художник, конечно, запечатлевает себя в своём произведении, однако то его Я, которое остаётся в произведении, существенно отличается от того человека, которым он может являться в своей повседневной жизни. Скорее в произведении реализуется тот потенциал его личности, который остаётся неизвестным самому художнику до той поры, пока он не начал творить и довольствовался своим обыденным существованием. Всякое творчество, несомненно, в той или иной степени предполагает выход за рамки этого существования и приобщения к иному и особому измерению реальности.

Для живописца, в отличие от писателя или композитора, крайне важно владение собственным телом, манипулирующим соответствующими «корудиями труда», в чём, собственно, и состоит его техника. Телесный элемент так же неотделим от искусства создания картин, как и элемент душевный. Художник проецирует себя на холст посредством своей руки. При этом, од-

нако, его рука выступает как нечто большее, чем просто посредник в творчестве, в определённом смысле, можно сказать, что творит здесь сама рука. Она как бы присваивает себе весь творческий потенциал художника и вся, «от кончиков пальцев до завершающего руку плеча», становится воплощением его мастерства. Тело, таким образом, настолько одушевляется, что становится способным творить практически автоматически, подчиняясь не столько рациональному мышлению, сколько собственным бессознательным импульсам, которые, однако, следуют телеологии воплощения определённой эстетической идеи.

Благодаря своему допредикативному и универсальному характеру, живопись способна оказывать на нас сильное эмоциональное воздействие, действуя непосредственно на наши чувства, как бы минуя разум. Однако тот же допредикативный характер живописи заставляет художника обращаться не только к созерцаемому им предмету, но и к особым состояниям собственного сознания, позволяющим увидеть подлинную, глубинную сторону этого предмета, ускользающую в ходе обычного опыта. Вот почему художник не в меньшей степени, чем платоновский поэт, проявляет склонность к *экстазису*, что доказывается всей историей живописи. Способность произведения искусства оказывать сильнейшее психологическое воздействие на человека, безусловно, свидетельствует о том, что само его происхождение непосредственно связано с глубинными слоями психики, которые оказываются задействованы в момент его создания. При этом *экстазис* в данном случае следует толковать не как выход за пределы своей сущности, а напротив, как погружение внутрь своей личности, в ходе которого происходит открытие тех потенций собственного Я, которые были скрыты от человека в его обыденном существовании. Творческий процесс заставляет мобилизоваться все те духовные способности и возможности, которые, выталкивая субъекта за пределы его привычного образа, в то же время раскрывают его подлинное бытие, которое рождается вместе с произведением и конституируется в самом произведении. Внешнее и внутреннее тут, таким образом, взаимно проникают друг в друга и утрачивают характер первоначальной оппозиции.

Автор полагает, что состояние художника, в которое он погружается в момент создания своей картины, можно назвать состоянием *катарсическим*. Художник сублимирует свои чувства и желания, воплощая их в прекрасной форме, которая представляет эти последние в очищенном виде. Художник, таким образом, создаёт некую эстетическую Идею, являющуюся объективацией его внутреннего мира и, одновременно, трансформацией мира внешнего (если речь идёт о фигуративной живописи). При этом художник создаёт не только определённое бытие, но и *порядок* этого бытия. Используя имеющийся у него материал (холст, краски и т.д.), он творит мир заново, в соответствии с созревшей у него эстетической Идеей. В соответствии с тем, что было сказано выше, эта последняя не является рациональным понятием, а выступает в качестве манифестации бессознательного художника. Творение художественной реальности и внесение в неё определённого порядка, таким образом,

являются не чем иным, как актом проекции на пассивный (по преимуществу, но не абсолютно) материал интериорного измерения самого творца этой реальности. Условием катарсиса, испытываемого художником в момент создания своего произведения, является известное отчуждение между творцом и его творением. Художник создаёт не только какую-то вещь или какую-то реальность, он сам рождается заново в собственном творении. Однако рождается он уже *как другой*. Художник, таким образом, должен перейти в своё творение, чтобы стать его обладателем. Иными словами, он должен сублимировать своё низшее Я в высшее Я, манифестирующееся в творении. Причём процесс этой манифестации никогда нельзя считать завершённым, ибо творение обладает модальностью духовного феномена.

Изначальный смысл произведения живописи был связан не с изображением эмпирического мира, а с проникновением в мир таинственный и во многом непостижимый, но именно благодаря этому волновавший первобытного человека и заставлявший работать его воображение. Этот мир, однако, при пристальном на него взгляде оказался не чем иным, как проекцией самого художника на воспринимаемую им реальность. Произведение искусства поэтому и имеет для нас смысл чего-то таинственного, что резонирует с нашим внутренним миром, который отражается в нём какой-то своей незримой стороной и даже манифестирует в нём свою сущность. Произведение искусства вообще не имело бы для нас никакого смысла, если бы не сообщало нам что-то важное о нас самих, сообщая о чём-то другом. Художник показывает нам не только тот или иной предмет, но и выявляет сам тот способ, каким нам этот предмет является, ибо ценность этого предмета заключена не только в нём самом, но и в способе его явленности. В подтверждение этого тезиса автор обращается к истории перспективы в живописи, в которой, по его мнению, наглядно проявляется освоение посредством произведений искусства самой структуры субъективного восприятия и определённое культурное оформление этой последней.

Отсюда автор приходит к выводу, что произведение искусства включает в себе смысл своей сотворённости и необъективируемости, этот смысл выступает в качестве высшего и абсолютного смысла вещиности. В живописи это проявляется в том, что произведение делает видимым сам процесс видения, объективирует в себе субъективность своего творца как некий взгляд и некую перспективу, вписанные в саму его структуру. В то же время субъективность, запечатлённая в произведении, придаёт ему смысл некоторой незавершённости и открытости. Поэтому можно сказать, что картина одновременно является завершённым и незавершённым предметом. Завершена она в плане своей предметности и нацеленности на производство определённого смысла, который определяется той метафизической перспективой, которую зафиксировал в ней её творец. Не завершена и открыта она в том отношении, что мы никогда не можем свести её только лишь к предметному бытию, она выступает в качестве «двери», ведущей в какой-то таинственный мир, смысл которого не может быть раскрыт нами окончательно. Картина обнаруживает свою сотво-

рённость и свою нередуцируемость к объектности, поскольку в ней запечатлелась субъективность её автора. Поэтому картина и способна так сильно воздействовать на нас: она подобна таинственной вещи, излучающей из себя некий направленный на нас взгляд, который означает олушевлённость этого предмета, его способность меняться и очаровывать нас, будто бы перед нами находится какое-то живое существо. Не только мы смотрим на картину, но и она смотрит на нас, высматривая что-то в нашей душе и делая опыт её постижения таким волнующим.

Во втором параграфе («Генезис художественного образа: роль реципиента») автор обращается к анализу самого процесса художественного восприятия произведения живописи, в ходе которого реципиент, проецируя на это произведение определённые смыслы и значения, связанные с имеющимися у него предзнанием и способностью к эстетическому переживанию, достраивает произведение в своём воображении и конституирует сам художественный образ. При этом автор исходит из того, что процесс художественного восприятия необходимо предполагает все элементы обычного восприятия, в том числе и момент проекции. Однако эта последняя носит в нём более сложный и многоплановый характер, чем в обычном восприятии. Тем не менее и здесь нужно обратить внимание на роль предзнания и определённых структурных элементов, без которых восприятие произведения искусства сделалось бы просто невозможным. При этом, однако, не следует забывать и о специфике всякого эстетического или художественного восприятия. Последняя заключается в том, что сознание ориентировано здесь не на познание какого-то объективного предмета, а на испытываемое им удовольствие, связанное с игрой воображения, рассудка и разума (по Канту), так что конституируемый в процессе этого восприятия феномен в полной мере является продуктом субъективных проекций, спровоцированных, однако, тем материальным субстратом, который был создан живописцем (картина) или представителем другого вида искусства. Ценность картины, таким образом, определяется не её объективными свойствами, а тем эффектом, который возникает при её восприятии, а значит, той способностью воздействовать на зрителя и вызывать у него определённые переживания, которой наделил её художник. Эту способность не следует путать с объективными (не зависящими от субъекта рецепции) свойствами картины, которые можно эксплицировать с помощью естественнонаучного её изучения. Произведение живописи существует в качестве предмета, созданного для созерцания. Поэтому оно включает субъекта созерцания в свою структуру. Субъект рецепции вписан в произведение живописи не в меньшей степени, чем его автор. И, хотя это произведение существует как таковое и без конкретного реципиента, оно тем не менее потенциально рассчитано на некий взгляд, который на нём остановится и включится в процесс его эстетического восприятия. В этом смысле бытие картины как живописного произведения вполне может быть описано с помощью знаменитой формулы: *esse est percipi*. Однако субъект рецепции не просто включён в картину в качестве её структурного момента, он также является необходимым условием

конституирования её содержания. Субъект должен не просто увидеть то, что изображено на полотне, но и увидеть это *активно* -- достраивая в своём воображении материальный субстрат картины до бытия целостного и многозначного образа. Бытие картины не является каким-то механическим бытием, это такое бытие, которое включает в себя *переживание* реципирующего его субъекта. Оно тесно связано с этим переживанием и не может быть отделено от него никаким, даже самым тонким, скальпелем. Картина должна ожить в ходе рецепции, конституироваться в качестве эстетического предмета, обрести некое дыхание и внутреннюю динамику, а всё это невозможно без установления особого, в каком-то смысле, интимного, контакта между зрителем и картиной. Поэтому бытие произведения живописи как эстетического предмета нельзя рассматривать как *объективное*, напротив, речь идёт о таком модусе бытия, в котором в равной мере представлены как субъект, так и объект рецепции. Эстетический предмет, конституирующийся в нашем сознании в процессе восприятия художественного произведения, существует в ином бытийном регистре, нежели те предметы опыта, которые связаны с научным или обыденным представлением. В последнем случае объект выступает либо как элемент теоретической системы (основной функцией его при этом становится поддержание этой системы), либо как ориентир в практической жизни человека (то есть тоже наделяется по преимуществу функциональным смыслом). В противоположность этому, в эстетическом созерцании объект раскрывает себя *как таковой*, он становится важен сам по себе, а не чисто функционально. Для учёного объект – это всего лишь частный случай, призванный подтвердить какое-то правило (научную закономерность), для практического сознания объект – средство достижения практической пользы. И только для эстетического сознания, доминирующего в ходе восприятия художественного произведения, объект (само произведение) важен сам по себе, как таковой. Эстетическое восприятие имеет место на всём протяжении жизни человека: оно имплицировано, в этом смысле, и в его практическую, и в его теоретическую деятельность. Однако в ходе этой деятельности эстетическая интенция, сущность которой предполагает, с одной стороны, наличие некоего ощущения, а с другой – его оценки, как правило, отходит на второй план и предоставляет своё место собственно теоретической или практической интенции.

Процесс создания художественного произведения и процесс его восприятия в чём-то сходны. В ходе этих процессов первоначальный арт-объект (под которым следует понимать в первом случае замысел художника, во втором – само произведение), трансформируется, перерождается, вовлекаемый авторским или реципирующим сознанием в глубины собственной сущности. Воображение уводит сознание субъекта от непосредственной данности, расширяя горизонты видимого, точнее, придавая реципируемому или создаваемому предмету дополнительные смыслы. В сущности, субъективное измерение, накладывающееся на полотно, обладает уже не пространственной, а временной структурой. Чтобы пояснить эту мысль, автор ссылается на бергсоновский спиритуализм, изложенный в «Материи и памяти» и предполагающий

двойственную структуру реальности. В нашем случае, полотно с нанесёнными на него красками будет представлять собой материальный элемент этой структуры, организующий пространственное измерение этого произведения, в то время как субъект, проецирующий свой опыт на полотно, будет конституировать его временное и духовное измерение. Синтез двух этих измерений создаст тот хронотоп, который и составляет динамическую структуру произведения живописи. Необходимо отметить, что субъективная проекция в данном случае происходит не столько осознанно, сколько бессознательно. Субъект не способен в полной мере осознать того, что он проецирует на находящееся перед ним полотно. Поэтому созерцаемая им картина включает для него некий энигматический смысл, вызывая желание её разгадать, одновременно давая ему смутное ощущение невозможности полного постижения того, что представлено его взору. Субъективная проекция означает не что иное, как включение субъекта в процесс *активной рецепции* художественного произведения. Однако нужно иметь в виду, что «активным» здесь является не столько сам познающий субъект, сколько та его сторона, которая относится к бессознательному. Именно бессознательное субъекта обеспечивает процесс конституирования эстетического предмета. Чтобы последний предстал перед нами в качестве особой реальности, мы должны вложиться в рецепируемое нами произведение. Только после этого можно будет установить эстетическую связь с этим произведением, воспринять его в качестве эстетического феномена. Поэтому та реальность, к которой отсылает произведение, есть реальность самого субъекта, точнее, его бессознательного. Произведение вызывает наш интерес прежде всего потому, что способно сообщить нам что-то важное о нас самих. То, чего мы не смогли бы никогда узнать, не встретившись с этим произведением. В этом смысле произведение, привлекающее к себе наше внимание, окружено особой «аурой», выделяющей его среди прочих предметов, в том числе других произведений искусства. Таким образом, между картиной и зрителем устанавливается отношение *двойной проекции*. С одной стороны, произведение аффицирует субъекта и изменяет состояние его сознания, с другой – сам субъект «аффицирует» произведение и трансформирует его бытийный модус, осуществляя определённое смысловое и эмоциональное наполнение этого произведения. Только из этой эмоционально-чувственной материи эстетического опыта рождается идея произведения, иными словами, эмоция и чувство служат здесь источником понимания художественного объекта. Смысл произведения неотделим от вызываемой им эмоции и предполагает активное вложение реципиента в текстуру художественного произведения.

Таким образом, произведение изобразительного искусства обладает двойной модальностью: оно существует в качестве налично данного материального субстрата (физической реальности) и психического содержания, которое связывается у нас с этим субстратом. В своей совокупности эти два модуса конституируют произведение как эстетический предмет, а следовательно, служат той почвой, из которой происходит рождение художественного

образа. Этот последний существует в особом динамическом поле, возникающем между двумя причастными друг другу и в то же время противоположными онтическими уровнями. Более того, между этими уровнями возникает конфликт, суть которого заключается в том, что интенциональный смысл произведения всё время выходит за границы её непосредственного предметного содержания. Произведение искусства говорит нам больше того, что подразумевает его непосредственное содержание, оно указывает нам на невыразимое, и это указание следует, пожалуй, считать самой важной функцией этого произведения. Именно это указание наделяет его духовным смыслом, позволяющим ему быть больше самого себя, т.е. извлекающим произведение из ряда обыденных предметов и помещающим его в особое, неутилитарное измерение. Проблема, однако, заключается в том, что само это *неутилитарное измерение* не обладает надёжным обоснованием своей онтологичности. Поэтому произведение постоянно рискует оказаться *ничем* или *всего лишь* материальным предметом, лишённым какого-либо практического применения и, следовательно, бесцельным. Картина образует пространство между двумя реальностями: предметной и метафизической, имеющими совершенно разную природу. Бытие произведения живописи предполагает разрыв между этими реальностями, который не может быть окончательно преодолён или снят. Каждая из этих реальностей отрицает и элиминирует другую, как бы заявляя о нехватке бытия, подразумеваемой самим визуализированным образом. Более того, сам образ конституируется в пространстве этого разрыва. И, следовательно, бытие образа имплицитно этот разрыв. Образ предполагает в себе нехватку бытия, выступающую в качестве его конститутивного момента.

В третьем параграфе («Перцептивная проекция и аксиология художественного образа») раскрывается уже не онтологическая, а аксиологическая составляющая художественного образа. Проективный характер художественного восприятия во многом обуславливает специфическое отношение к образу, присущее традиционной и современной культуре. Это отношение предполагает рассмотрение художественного образа как таинственного и во многом непостижимого объекта, придающего особую значимость произведению искусства в целом. Сам опыт встречи с этим объектом имеет для реципиента смысл соприкосновения с чем-то выпадающим за рамки обыденной реальности и приобщения к духовному измерению этой последней. Такой объект обладает всеми атрибутами, присущими сакральному предмету, если рассматривать его только с точки зрения того аффективного переживания, которое сопровождает опыт встречи с ним. Иными словами, речь идёт о непосредственном сходстве, во-первых, эстетического переживания произведения искусства с мистическим опытом, а во-вторых, между отношением к художественному произведению как особой ценности и отношением к предмету культа. Суть этого отношения может быть выражена в таких понятиях, как восторг, преклонение, благоговейный ужас, очарованность и т.д. Способность художественного произведения вызывать у нас все эти состояния лежит в основе его валоризации и сакрализации. Произведение искусства восприни-

мается нами как объект, наделенный особой ценностью, в первую очередь потому, что оно (в действительности или только предположительно) способно определённым образом воздействовать на нас и буквально изменять состояния нашего сознания. Таким образом, ценность произведения искусства и его способность оказывать на нас определённое воздействие неразрывно связаны. Тот эффект, который производит произведение как феномен нашего сознания, невозможно объяснить чисто логическим (понятийным) содержанием этого произведения. Произведение волнует нас и вызывает определённые аффективные состояния не в силу того, что в нём изображено (если подходить к этому чисто логически), а в силу того, *как* это изображено. Во всяком случае, свою эстетическую ценность произведение искусства обретает именно вследствие этого *как*, а не *что*. Благодаря этому, произведение искусства оказывается причастно особому ценностному измерению, конституирование которого является необходимым условием возникновения самой человеческой культуры. Эстетическая интенция в отношении реальности предполагает не только чувственное переживание этой реальности, но и определённую её оценку. Эта оценка имеет место уже на уровне непосредственного переживания и проявляется, в частности, в чувствах приятного и неприятного, имплицитованных в витальный опыт всех животных. Именно из этого опыта рождается то ценностное отношение, которое затем получит более сложный смысл и станет, по существу, тотальным в человеческом отношении к реальности. Специфика художественного образа заключается в том, чтобы очистить эту эстетическую составляющую в репрезентируемой им вещи и в самом чувственном переживании от всех практических и теоретических смыслов, которые могут в нём присутствовать, и усилить его, конституировав тем самым определённый опыт отношения к миру. При этом образ, в отличие от непосредственного эстетического переживания, придаёт определённый смысл, соответствующей ему реальности путём внесения в эту последнюю определённой *художественной формы*. Так, барочная и романтическая музыка придавала свою особую форму внутренним переживаниям европейцев, конституировав тем самым и сами эти переживания, и модус их понимания, отличающийся от модусов представителей других культур, разработавших иные музыкальные формы. Точно так же различные стили и направления изобразительного искусства (такие, как классицизм, сентиментализм, романтизм, импрессионизм и т.д.) влияли на восприятие европейцами окружающей природы, человеческого тела и внутреннего мира человека, обретающего своё наглядное выражение через образы телесности. Всё это говорит о том, что, придавая определённую форму репрезентируемой им реальности, образ выступает как определённая перспектива, из которой эта реальность видится. Перспективная природа художественного образа проявляется прежде всего в том, что он не просто изображает некую реальность, но и придаёт ей определённый смысл, истолковывает её в соответствии с той или иной художественной и эстетической ценностью. Поэтому можно сказать, что здесь проблема перцептивной проекции находит свой новый аспект: проецирует не только

художник, создающий своё произведение на основании своего прежнего опыта и бессознательных импульсов, и не только воспринимающий произведение искусства реципиент, для которого художественный образ значим в той мере, в какой он способен вызвать ответную реакцию всего его существа, включая не только психическое, но и телесное бытие, резонируя с глубинными, бессознательными слоями его самости, но и сам образ, который вносит в реальность дополнительные смыслы, одухотворяет и сублимирует её, придавая художественную форму некоторым сторонам и предметам этой реальности и наделяя её тем самым смыслом некой завершенности и целостности. Эта завершенность и целостность возникает, однако, не на уровне непосредственной чувственной рецепции, а именно на уровне самого образа. Иными словами, она относится не к плану реального, а к плану воображаемого, в котором и происходит синтез чувственных данных (эстетического как реального) посредством художественного образа (эстетического как воображаемого).

В связи с этим аксиологическая сторона художественного образа непосредственно детерминруется его способностью становиться точкой зрения на мир, а не только существовать в качестве некоего «автономного образования», созданного для услаждения эстетических вкусов публики. Поэтому можно сказать, что искусство по самой своей сути связано с жизнью и призвано как облагородить и возвысить эту последнюю, придав ей дополнительную форму, позволяющую изменить характер самой жизни, в той мере, в какой эта форма становится для неё имманентной (что и происходит во всякой культуре), так и извлечь из реальности те смыслы, которые невозможно было бы из неё извлечь без участия в этом процессе искусства, поскольку извлечение этих смыслов предполагает сублимацию самого познающего субъекта и освобождение его от чисто практической и чисто теоретической установок в отношении реальности. Искусство ставит нас перед совершенно иной реальностью, чем реальность непосредственного опыта, точнее, оно так трансформирует эту последнюю, что та кардинально изменяет свой первоначальный смысл. Эта трансформация предполагает момент сублимации и оформления, которые означают не что иное, как перевод реальности из плана реального в план воображаемого, в котором она обретает возможность быть разыгранной на определённой дистанции, позволяющей субъекту вынести ей незаинтересованную (неутилитарную) оценку с точки зрения тех ценностей, которые транслируются в мир самой создаваемой художником формой. По существу, благодаря художественному образу реальность превращается в видимость, поскольку только так и можно дистанцироваться от неё, но, так как это дистанцирование означает не только игру ради игры, но и может позволить увидеть вещи по-другому, из совершенно другой «точки отсчёта», то сам перевод из плана реального в план воображаемого уже даёт некоторый эпистемологический эффект и позволяет открыть истину реальности путём проекции на неё определённого эстетического содержания и придания ей некоторой художественной формы. Сублимируя мир посредством этой формы, художник определённым образом упорядочивает его и позволяет раскрыться этому ми-

ру – не как не зависящей от субъекта объективной реальности, а как аксиологически значимому и субъективно переживаемому феноменальному миру, сущность которого непосредственно коррелирует с витальным и экзистенциальным смыслом человеческого бытия.

Художественное освоение и трансформация реальности, происходящая путём создания соответствующих образов как неких перспектив этой реальности, берёт свой исток в самой жизни, сущность которой, согласно Ницше, заключается в росте и производстве новых форм. В этом смысле, образ есть нечто порождаемое самой природой и имеющее прежде всего витальный смысл и функции. Образ призван освободить жизнь от всего привходящего ради самой жизни. В человеческом мире это имеет особый смысл: здесь аксиологический аспект образа связан с переключением установки сознания от собственно витальной к витальной в сублимированном и культурном смысле. Это переключение прослеживается посредством обращения к кантовскому разделению между приятным и прекрасным как конститутивным для самого искусства как особого рода деятельности и особой реальности. Приятное как эстетическая категория характеризует низший, можно сказать, биологический план аксиологического, который, как известно, не рассматривается современными философами в качестве собственной характеристики искусства. Иными словами, после Канта эстетическая ценность художественного произведения не может определяться тем, что оно вызывает у нас приятные эмоции, хотя эти последние также относятся к сфере эстетического. Приятное рассматривается как *утилитарное* и не способное охарактеризовать эстетический предмет в качестве самости. Напротив, прекрасное (хотя оно и создаётся игрой воображения и рассудка) рассматривается как характеристика самого эстетического предмета, а не его отношения к субъекту рецепции. То же самое можно сказать и о возвышенном, которое у Канта вообще не характеризует объект рецепции, а относится к пониманию субъектом самого себя как имеющего отношение к ноуменальной сфере и, следовательно, превосходящего любой феноменальный объект. Отсюда следует, что опыт прекрасного и возвышенного как ключевой для художественного восприятия реальности не только предполагает проекцию воображаемых смыслов на реципируемые феномены, но и осуществляет катарсическую трансформацию этих последних как определённых сущностей путём их перевода в пространство нереального, в котором они будут рассмотрены нами одновременно как дистанцированные от непосредственного существования в мире и как выражающие смысл этого существования. Именно принадлежность к нереальному (а не только совершенство самой художественной формы) позволяет образам играть роль определённых ценностей, служащих точками зрения на реальность и наделяющих её определёнными эстетическими смыслами.

Третья глава («Проекция и художественное освоение реальности») посвящена исследованию тех аспектов перцептивной проекции, которые связаны с принадлежностью реципиента и самого произведения искусства к определённой культуре и детерминированных ею. Раскрывается тесная связь

истины мифа и искусства с проективной природой чувственного познания реальности (§3.1); эстетизация как способ освоения и трансформации реальности в рамках культурного сознания (§3.2); связь проекции и интерпретации как способ установления контакта с произведением живописи и реализации гносеологического и аксиологического потенциала художественного образа.

В первом параграфе («Миф и искусство как особые способы раскрытия смысла реальности. Истина в мифе и в искусстве») выявляется специфика того знания, которое мы обретаем посредством художественного восприятия реальности, конституируемой формами мифа и искусства. Автор исходит здесь из того, что искусство и миф представляются двумя способами организации жизненного пространства, но в разных перспективах и в различных проекциях. Эти проекции, однако, имеют, с его точки зрения, по крайней мере один общий момент: они делают реальность интеллигибельной и, одновременно, освоенной, *эстетизируя* её. Тем самым и миф, и искусство сублимируют эту реальность и сообщают ей соответствующую ценность. Кроме того, они имеют важное эвристическое значение, поскольку впервые позволяют нам охватить мир в целом и установить то, что Хайдеггер называл *метафизическим отношением с бытием*. Эти два аспекта мифа и искусства неразрывно между собой связаны. Ценность, как определял её Ницше, – это определённая точка зрения на мир, определённая перспектива, из которой этот мир видится. Но мир сам по себе просто не существует, он всегда предполагает определённую перспективу. Каждая культура рождает свои мифы и своё искусство и, следовательно, конституирует свою собственную перспективу реальности и свою собственную культурную проекцию. Именно благодаря мифу и искусству субъект устанавливает отношение с целостной реальностью, а значит, именно в рамках этих культурных форм происходит рождение того, что мы сегодня называем Истиной. Однако эта истина существенно отличается от истины науки, которая сводится к объективному видению реальности, в противоположность этому, истина мифа подразумевает очеловечивание самой реальности (а следовательно, подразумевает момент проекции), истина мифа необходима человеку в первую очередь не для того, чтобы удовлетворить его природное любопытство, а для того, чтобы наделить реальность определённым смыслом.

Научная истина не обладает такой тесной связью с экзистенциальным измерением бытия, как истина мифа и искусства. Научная истина носит в основном абстрактный и оторванный от жизни характер, хотя она и может быть полезной в практической деятельности, связанной с взаимодействием с материальными объектами. С помощью искусства и мифа человек понимает мир. С помощью науки он его объясняет. Поэтому истина мифа и искусства непосредственно связана с аффективной и эмоциональной сферой, эти формы знания предполагают проекцию на окружающий мир наших эмоций и аффектов, а следовательно, установление эмоционального контакта с этим миром, который в экзистенциальном смысле гораздо важнее для человека контакта чисто интеллектуального и рассудочного. Именно эмоциональный контакт с

миром и другими людьми лежит в основе развития человеческой духовности, которая увядаёт и утрачивается без этого контакта. Вместе с тем эта эмоциональность нужна для того, чтобы не умерла сама истина мифа и искусства. Можно сказать, что богатый эмоциями внутренний мир первобытного человека воспроизводит и подпитывает миф, оживляя его в той же степени, что и его собственное существование. Однако речь в данном случае идёт не только об эмоциональном контакте с реальностью, но и о таком же эмоциональном постижении *номоса* этой реальности. Пребывая в мифической реальности, первобытный человек вносит закон и порядок в собственную реальность, существуя в гармонии с окружающими его событиями, вещами и явлениями. Этот момент стоит рассматривать как определенное преимущество первобытного существования над современным, поскольку современный человек, живущий в более рационализированной и менее аффективной реальности, испытывает от этого недостаток внутренней энергии и часто пребывает в состоянии меланхолии, а то и впадает в перманентно-депрессивное состояние. Истина мифа и истина искусства отличаются от истины науки также тем, что имеют отношение к целостному бытию, а не только к отдельным его сторонам. Учёный редуцирует вещь к понятию, рационализирует её, элиминируя из реальности сакральный и иррациональный моменты. Он изгоняет из мира тайну, подчиняя всё существующее строгим и универсальным законам. При этом, однако, феномены и предметы реальности утрачивают свой неповторимый и уникальный характер и становятся всего лишь частными проявлениями единого для всех закона. Искусство возвращает нас к вещиности, к самости бытия, к тому, что не может передать язык. Единичное в произведении искусства раскрывает зрителю свою истину, представая в своей несокрытости; типичным примером этого может служить живопись, схватывающая саму вещьность вещи, которая заключается не в видовом или родовом признаке этой вещи, а именно в её уникальности и неповторимости. В сущности, живопись заново открывает нам ту допредикативную реальность, которую мы утрачиваем, когда приобщаемся к символической (языковой) реальности. Художник как бы снимает с мира слой языка и позволяет вещам раскрыть их невербальную сущность. Следовательно, живопись возвращает нас к *самим вещам*, к тому универсальному содержанию реальности, которое не отрицает, но наоборот, утверждает и предполагает уникальность и неповторимую индивидуальность составляющих её вещей. В этом смысле, живопись сама является универсальным языком, способным донести до нас то содержание реальности, которое теряется в вербальной репрезентации. Однако не следует рассматривать эту репрезентацию как объективистскую; в живописном образе соединяются видимое и невидимое, объективное и субъективное, прекрасное и возвышенное, которые конституируются в качестве некоего синтеза благодаря проекции. В живописи и в искусстве вообще оказывается реализованной истина как несокрытость вещи или реальности. Этот смысл совершенно чужд истине науки, для которой важна так называемая сущность явления, которая в действительности существует в ином гносеологическом измерении, нежели

само это явление: в мире платоновских идей. Напротив, искусство и миф учат нас схватывать феномен как самостоятельную реальность, как то, что первично в онтологическом и аксиологическом плане, не навязывая ему ничего такого, что чуждо его собственной природе. Если исходить из предположения первичности феномена, который *сам себя из себя показывает*, т.е. исходить из феноменологической (а по сути, просто философской) установки, то следует признать, что истина искусства ближе к реальности, чем истина науки, поскольку первая берёт эту реальность в её целостности и перводанности. Во всяком случае, можно сказать, что, элиминируя из реальности субъекта (стремясь к объективности), наука всегда рискует упростить и извратить реальность, сводя её к какому-то абстрактному и обеднённому представлению. Вряд ли это представление ближе к той «вещи в себе», о которой говорит Кант, чем сам феномен, ухватываемый в интуиции художника или творца мифа. Бытие феномена, раскрывающееся в произведении искусства, нельзя назвать ни чисто объективным, ни чисто субъективным бытием. Скорее его следует рассматривать как бытие целостное и, одновременно, бытие духовное. И, поскольку то, что проецируется в художественный образ, не всегда нам понятно и даже не всегда осознаётся нами, хотя и воспринимается как некий таинственный смысл, исходящий от картины, то будет точнее сказать, что произведение живописи (так же, как и музыка, по Шопенгауэру) представляет нам не только феноменальную реальность, но и сам ноумен. Реальность произведения живописи – это не только то изображение, которое мы видим, это также то *невидимое*, что мы проецируем на полотно. В определённом отношении, этот вывод является парадоксальным, поскольку живопись имеет дело прежде всего с изображением видимой реальности, причём изображением статичным. Именно эта особенность живописи и вызвала критику Платона, а также стала основанием созданной им концепции мимезиса. Однако в данном случае речь идёт не о живописи как модели визуальной реальности, а совсем о другой стороне живописного образа, а именно, *эстетической*. Эта сторона предполагает синтез интериорного и экстериорного в образе, который он рассматривает прежде всего как результат субъективной проекции.

Таким образом, миф и искусство выступают в качестве конститутива воображаемого универсума, в котором человек обретает свою подлинную родину, поскольку именно этот мир и составляет основу его *Lebenswelt*. Эта основа, однако, определяет не только уже наличествующее бытие, но и задаёт цели, идеалы и задачи, выступающие в качестве горизонта, в который помещена человеческая реальность. Раскрытие истины в искусстве и мифе означает не только обретение человеком определённого понимания реальности, оно также предполагает определённый характер бытия в мире. Истина здесь не только познаётся или понимается, но и переживается. Истина мифа и истина искусства, таким образом, связаны с существованием человека в мире. Они привносят в этот мир смыслы, которые оправдывают нахождение в нем человека. Благодаря мифу и искусству человек обретает определённые ориентиры для роста и развития. Этот рост преобразует его природное бытие в бытие

культурное, которое развивает, одухотворяет, возвышает, а не отрицает его. Стало быть, мифическая проскция одухотворяет не только окружающий мир, но, в первую очередь, самого человека. Это одухотворение, способствующее самой жизни, суть которой, согласно Ницше, заключается в росте, предполагает *эстетизацию* реальности как важнейший способ сублимации не только этой последней, но и самого человеческого бытия.

Во втором параграфе («Эстетизация как конститутивный момент культурного освоения реальности») исследуется вопрос о том, каким образом художественный образ участвует в эстетизации *Lebenswelt*, проецируя на него специфические смыслы, позволяющие осуществить катарсическое преобразование и возвышение мира человека. Автор исходит из положения, согласно которому эстетизация реальности – это особое усиление и сублимация присущего ей изначально эстетического содержания путём создания определённых мифов и артефактов, а также путём выработки определённой системы эстетических понятий и категорий. Эстетизация является универсальным феноменом, присущим любой культуре, поскольку любая культура имеет определённое отношение к фиксированию эстетических ценностей. Однако каждая культура создаёт свой тип (или типы эстетизации), определяемые той изначальной интуицией, которая составляет сердцевину этой культуры. Эстетизация реальности предполагает её перевод из плана реального в план воображаемого. Искусство и миф конституируют истину реальности, дистанцируясь от неё и облекая её в форму образов. Всякий образ представляет собой репрезентацию чего-либо, поэтому его бытие является, как минимум, двусторонним: оно включает в себя нозму репрезентируемой предметности и ноззу самой репрезентации. Первая говорит о том, *что* репрезентируется образом, вторая – *как* оно репрезентируется. Строго говоря, воображаемое заявляет о своём обособленном бытии только в *как*, но не в *что*, поэтому смысл эстетизации следует видеть в *трансформации* реальности, производимой посредством искусства и мифа. Эта трансформация заключается в преобразовании того, что само по себе лишено высшей эстетической ценности, в эстетически ценное. Однако такое приращение ценности носит всё же во многом *условный характер*, поскольку не предполагает полного отождествления образа и оригинала. Тем не менее искусство позволяет увидеть этот оригинал под совершенно новым углом зрения. Предметом репрезентации в искусстве является не только видимая, но и невидимая часть реальности. В художественном образе эстетизируется не только и не столько внешняя сторона предметов и явлений, сколько их внутренняя (духовная) сторона. В определённом смысле эстетизация заключается именно в том, чтобы сделать видимым невидимое, манифестировать в образе ту часть реальности, которая сама по себе находится по ту сторону созерцаемого нами мира. Именно благодаря такой манифестации образ обретает свою жизнь и становится для нас волнующим. Однако необходимо отметить, что данная манифестация оставляет определённое пространство для работы субъективности, которая выступает в качестве инстанции, проецирующей на изображение именно тот смысл, который требуется

для его оживления. Образ конституируется благодаря проекции зрителя, а не самим произведением, которое создаёт лишь определённые условия для такой проекции. В искусстве и мифе проекция, осуществляемая их реципиентами, важна, однако, не сама по себе, а только в той мере, в какой при её посредстве осуществляется манифестация определённой ценности в наличный предметный план картины, скульптуры или повествования. Реципиент должен «вчувствоваться» в произведение, спроецировать на него свои переживания и представления не только для того, чтобы установить с ним определённый контакт, но и прежде всего для того, чтобы реализовать то ценностное отношение, которое заставляет выделить этот предмет или текст из числа других объектов реальности. Поэтому, проецируя свой внутренний мир на произведение искусства, мы в то же время должны чувствовать, что это произведение превосходит этот внутренний мир или, во всяком случае, превосходит то, что мы могли бы обнаружить в нём сознательно. Именно само произведение воздействует на нас, вызывая у нас чувство восторга и преклонения перед ним, в силу того, что оно смогло сказать нам нечто новое и глубокое о мире и нас самих. Мы вглядываемся в него и пытаемся проникнуться его смыслом, пропуская его через самих себя, не только для того, чтобы ощутить близость произведения, но и для того, чтобы почувствовать его сублимирующий и одухотворяющий характер, заставляющий нас возвыситься над обыденной реальностью и достичь таких высот, глядя с которых вся окружающая нас реальность приобретёт другой, более подлинный смысл. Поэтому эстетизация предполагает всегда воспарение над реальностью, результатом которого становится, с одной стороны, утверждение и возвеличивание определённой эстетической ценности, приобретающей сакральный смысл, а с другой – умаление «профанного», видящегося с этой высоты мелким и ничтожным. Однако эстетизация реальности связана прежде всего с акцентированием сферы видимого и чувственно воспринимаемого, а не сферы платоновских интеллигибельных форм, существующих независимо от сферы видимости. Поэтому эстетизация не предполагает объективного познания мира, напротив, она направлена на субъективацию реальности, поскольку видимость для неё приобретает самостоятельную ценность. Парадокс заключается в том, что реальность, в некотором смысле и есть не что иное, как видимость. Именно первоначальная видимость *Lebenswelt* обретает смысл того истока, из которого черпают свой материал все остальные формы знания. Специфика эстетизации реальности посредством искусства заключается прежде всего в том, что здесь мы проникаем в видимость, сублимируя её и придавая ей дополнительный (духовный) смысл, который не навязывается этой реальности, а органично из неё вытекает. Эта органичность составляет главную особенность любой эстетизации (тут следует вспомнить, что аполлоническое и дионисийское начала, согласно Ницше, суть аспекты самой жизненной реальности, а не только некие культурные формы) и отличает её от противоположного ей процесса *механизации* реальности, характерного для современной западной цивилизации. Поэтому посредством эстетизации жизненный мир развёртывает свою сущ-

ность, которая заключается не в неизменных физических законах, а в самом становлении и росте, которые характеризуют любой жизненный процесс. Эстетизируя видимость и уводя нас от научной картины мира, искусства, в то же время, позволяет нам понять истину самой жизни, делая её интеллигентной и придавая ей художественную форму, выступающую также в качестве конкретной эстетической ценности.

Истина в искусстве, таким образом, это не истина, рождающаяся из оппозиции субъекта и объекта познания, а истина, преодолевающая саму эту оппозицию и конституирующая целостную реальность духовно-витального опыта. Более того, в своём изначальном смысле эстетизация нацелена не на познание реальности, а на игру с ней. Но именно поэтому она в большей мере способна раскрыть смысл феноменального, которое предстаёт здесь во всём богатстве своей динамической формы, редуцируемой как наукой, так и философией. Благодаря эстетизации, реальность раскрывается в своей имманенции, в которой телесное и духовное, внешнее и внутреннее не противопоставляются друг другу, а обретают своё единство и ценность в качестве чего-то целого. Эстетизированная реальность есть не что иное, как полнота *Lebenswelt*, в котором единство бытия определяется совершенством художественной формы, сквозь призму которой субъект воспринимает окружающий его мир. Поэтому можно согласиться с Ницше, видевшем именно в эстетизации наиболее действенное средство против нигилизма. Искусство не только придаёт смысл окружающей нас реальности, но и позволяет раскрыться этой последней в её собственной имманенции, суть которой заключается именно в том, что у этой реальности нет никакого потустороннего бытия, за исключением самого взгляда, брошенного на эту реальность и придающего ей смысл путём её эстетизирующего истолкования. В этом отношении, лишь мир, сотворенный художником, даёт единственно верное представление о жизни, в самом основании которой заложено стихийное и иррациональное. Жизнь сама по себе лишена какого-либо смысла, а значит, и истины, но, вступая во взаимодействие с окружающим миром, она придаёт смысл этому последнему, поскольку конституирует его в качестве ценности. Эта ценность, таким образом, есть не что иное, как проекция самой потребности жить на окружающую нас реальность. Однако жить для человека означает совсем не то, что для остальных животных. Человек живёт прежде всего в мире возможного, воображаемого, а не в мире актуальной реальности, поэтому смысл жизни для него во многом близок смыслу игры и творчества, а не просто приспособления к окружающему миру, как это имеет место у животных, не способных конституировать мир возможного. Поэтому смысл эстетизации заключается не только в валоризации видимости, но и в понимании этой видимости как пространства игры, в котором мы можем чувствовать себя свободными от какого-либо практического интереса в отношении реальности. Единственным интересом становится здесь выстраивание определённого порядка, созерцание которого доставляет нам удовольствие не столько в силу того, что он воспроизводит реальность, сколько в силу того, что он придаёт этой реальности некую за-

вершѐнную и совершенную форму, тем самым преображая и одухотворяя её, что наделяет нас самих дополнительной жизненной силой. Художник не просто изображает окружающую его реальность, он прежде всего создаѐт такую модель этой реальности, которая позволяет превратить её в игру, в спектакль, в действие воображаемых сил и героев, лишив её тем самым реального характера, если понимать последний в обыденном смысле слова. Вместе с тем, делая реальность нерсальной, он обнаруживает реальность тех вещей и ценностей, которыми мы пренебрегаем в своём практическом существовании, обращая нас к *высшей, сублимированной реальности*. Созерцание такой реальности имеет для нас экзистенциальное значение. Оно заставляет нас стремиться к определённым целям, сообщая тем самым смысл нашему существованию и придавая силы для жизни.

В третьем параграфе («Проекция и интерпретация как конститутивные моменты художественного восприятия») автор обращается к проблеме выявления связи между перцептивной проекцией и интерпретацией как ключевым способом постижения мира живописного произведения. Анализ процесса восприятия этого произведения приводит автора к мысли, что одним из важных факторов и условий художественной перцепции является интерпретация реципируемого артефакта. Поскольку изобразительное искусство не рассказывает, а показывает нечто, оно способно выразить скорее настроение или состояние, чем мысль. Поэтому оно всегда остаѐтся открытым для дискурсивной интерпретации, но никогда не становится имманентным этой последней. Художественный образ всегда остаѐтся по ту сторону связанного с ним дискурса, хотя этот последний может придавать этому образу тот или иной смысл. Чем более глубоким является опыт проникновения в произведение искусства, тем больше его интерпретация сливается с его непосредственным переживанием. Более того, в определённом смысле можно сказать, что интерпретация здесь становится имманентной самому переживанию, а не существует как что-то внешнее ему. Эту имманентную, внутреннюю интерпретацию произведения следует отличать от поверхностной, внешней его интерпретации. Внешняя интерпретация имеет отношение, главным образом, к *видимой* части картины, она переводит в дискурс её предметный и пластический план. Напротив, имманентная интерпретация имеет дело с *идеями* произведения, которая обладает *духовной* природой. В первом случае речь идёт о том, чтобы осуществить анализ представленного на полотне, во втором – о синтезе этого представления, причѐм синтезе, предполагающем выход за рамки чисто концептуального понимания произведения. Иными словами, на этом уровне мы интерпретируем уже не видимую, а невидимую часть произведения, постигаемую нами интуитивно, но не сенсорно. Процесс проникновения в эту его «часть» осложняется тем, что такое проникновение требует особого, духовного видения содержания картины, ослабленного у современного человека его привычкой к переводу в абстракции всего им переживаемого и чувствуемого и связанной с этим привычкой мыслить всё чисто аналитически, оборачивающейся здесь редукцией целостного содержания картины к

содержанию её деталей. Однако сами по себе эти детали не составляют бытия произведения искусства. И поэтому, вслед за Зельмайром, можно предположить, что присутствие перед нами картины не означает ещё присутствия самого произведения искусства.

Произведение обнаруживает своё присутствие только в ходе эстетического опыта, невозможного без интерпретации во втором (синтетическом и духовном) смысле, предполагающем конституирование в нашем сознании не только видимой, но и невидимой стороны данного произведения. Это та сторона, которую не может понять наш рассудок, привыкший редуцировать реальность только к *вещественной* её стороне. Таким образом, произведение искусства является нам *в и благодаря* своей интерпретации (во втором смысле, соответствующем больше музыкальному, чем лингвистическому пониманию этого термина), вне которой оно просто отсутствует. Эта интерпретация, однако, тесно связана с определённой *проекцией*, поскольку она предполагает ангажированность субъекта в процесс истолкования образа, имеющего для него какое-то экзистенциальное значение. Реципиент не просто воспринимает произведение искусства, он его *воссоздаёт*. Воссоздаёт не как материальный объект, а как особое Событие, имеющее структуру Откровения. Оно сообщает нечто своему реципиенту, но это сообщение зависит не только от его материального субстрата, но и от той имманентной интерпретации, которую этот субстрат получает в восприятии данного реципиента. И, поскольку речь всегда идёт об индивидуальном прочтении произведения искусства, то можно сказать, что сам его смысл варьируется от восприятия к восприятию. Однако это не означает, что произведение распадается на множество различных произведений, утрачивая своё единство. В действительности, речь здесь идёт о другом: сама индивидуальность и вариативность имманентной интерпретации является условием сохранения единства произведения, подобно тому, как разнообразие отдельных индивидов служит основанием для поддержания видового тождества. В этом смысле можно сказать, что произведение воссоздаётся в своём тождестве благодаря различию своих интерпретаций, которые вносят дополнительное содержание, структурируемое этим произведением, как бы одушевляя его, осуществляя его онтологическое завершение. Необходимо, однако, отметить, что произведение искусства само провоцирует эту интерпретацию, а не выступает просто в качестве её пассивного объекта. Произведение само выступает здесь в роли субъекта, активно воздействующего на своего реципиента, оно захватывает всю личность этого последнего, включая его «дух, душу и тело» и провоцирует его на своё воссоздание в созерцании. Между субъектом рецепции и произведением, таким образом, возникает некий резонанс, который есть не что иное, как резонанс бессознательного субъекта и невидимого картины, встречающихся в интерпретации последней. Благодаря этому резонансу и связанной с ним перцептивной проекции, происходит то, что в религиозных терминах описывается как Тсофания (или Эпифания), подразумевающая момент Откровения. Именно в такие моменты произведение обнаруживает вневременной характер своего бытия. Ибо

оно способно возвысить нас до такой точки понимания реальности, в которой происходит наша встреча не только с этой реальностью, но и со своим подлинным (катарсически очищенным и сублимированным) «я», связь с которым означает обретение того взгляда на мир, в котором этот последний раскрывает нам свою истину. В этой точке наша душа возвышается до уровня некоего объективного духа и переживает мир уже с точки зрения этого духа. Мы переживаем здесь уже не свои чувства, а те, которыми нас наделяет само произведение. Это становится возможным, главным образом, благодаря тому, что момент Откровения, который конституируется нами путём воссоздания произведения посредством его интерпретации (во втором смысле), таким образом организован во времени, что как бы вмещает в себя все три его модуса: прошлое, настоящее и будущее. Другими словами, в момент такого восприятия мы обретаем своё целостное бытие и открываем для себя подлинную реальность.

Таким образом, в опыте встречи с произведением искусства как неким Событием человек получает возможность обрести особый взгляд на мир, в котором ему открывается определённая Истина. Эта Истина является особым знанием, получаемым нами в результате того, что мы обретаем особую перспективу реальности. Такую перспективу можно определить как *вневременную*. Опыт эстетического восприятия художественного произведения и восприятия *посредством* этого произведения, связанный с определённым катарсическим преображением реципиента, предполагает выход за рамки обыденного сознания, не способного возвыситься до истины бытия и преодоление времени как «симулякра вечности». В этом смысле можно сказать, что воссоздание произведения искусства посредством имманентной интерпретации освобождает человека от времени, а следовательно, и от ограниченности мнений и предрассудков его общества и переносит в сферу высших идей, которые одновременно можно трактовать и как высшие ценности, являющиеся, если воспользоваться определением Ницше, точками зрения на мир. Эту интерпретацию посредством произведения искусства следует отличать от интерпретации самого произведения, которая навязывает этому последнему некие не присущие ему изначально смыслы или, напротив, органично раскрывает его в новой культурной среде. Если первый тип интерпретации позволяет постичь произведение с точки зрения его ноуменального, вневременного смысла, то второй тип, наоборот, дополняет этот смысл новыми историческими значениями. Подлинное раскрытие смысла произведения искусства происходит в пространстве пересечения двух этих парадигм, поскольку *воссоздание* его целостного бытия парадоксальным образом становится возможным лишь благодаря тем *различиям*, которые привносятся в него определёнными культурными проекциями.

В Заключении кратко подводятся итоги всего исследования, излагаются наиболее важные теоретические выводы и положения.

По теме диссертации опубликованы следующие работы

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК

Министерства образования и науки РФ

1. Статкевич, И.А. Субъект-объектные отношения в контексте восприятия художественных произведений / И.А. Статкевич // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена= Izvestia:Herzen University Journal of Humanities & Sciences. Философия. – 2009. – №107. – С. 59-65 (1,13 п.л.).
2. Статкевич, И.А. Феноменология перцепции и проекции / И.А. Статкевич // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена= Izvestia:Herzen University Journal of Humanities & Sciences. Философия. – 2009. – №108. – С. 76-85 (0,8 п.л.).
3. Статкевич, И.А. Произведение искусства как манифестация интериорного измерения / И.А. Статкевич // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. Социальные науки. – 2009. – №2 (14). – С. 127-132 (0,6 п.л.).
4. Статкевич, И.А. Эстетизация как способ освоения реальности / И.А. Статкевич // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. Социальные науки. – 2009. – №3. – С. 130-137 (0,6 п.л.).
5. Статкевич, И.А. Проективный смысл перцепции в докантианской философии / И.А. Статкевич // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена= Izvestia:Herzen University Journal of Humanities & Sciences. – 2009. – №114. – С. 123-132 (1 п.л.).
6. Статкевич, И.А. Кантианский переворот в понимании природы перцепции / И.А. Статкевич // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена= Izvestia:Herzen University Journal of Humanities & Sciences. – 2009. – №119. – С. 141-149 (1,09 п.л.).
7. Статкевич, И.А. Проективная природа истины в мифе и в искусстве / И.А. Статкевич // Гуманизация образования УРАО Институт образовательных технологий. – 2009. – № 4 – С. 65-69 (0,3 п.л.).
8. Статкевич, И.А. Философский анализ проективного компонента художественного восприятия / И.А. Статкевич // Гуманизация образования УРАО Институт образовательных технологий. – 2009. – № 6 – С. 10-15 (0,3 п.л.)

Монографии

9. Статкевич, И.А. Феномен духовного исцеления / И.А. Статкевич, Э.З. Феизов – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2003 – 152 с. (9,5 п.л. /6 п.л.) ISBN 5-7677-0686-7.
10. Статкевич, И.А. Миф и реальность феномена «чудесного исцеления». Философский анализ / И.А. Статкевич - Чебоксары: Чувашгоспедуниверситет им. И.Я. Яковлева, 2005. – 164 с. (9,5 п.л.).
11. Статкевич, И.А. Проективная природа художественного восприятия / И.А. Статкевич – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2009. – 200 с. (11,62 п.л.) – ISBN 978-5-7677-1322-6.

12. Статкевич, И.А. Философский анализ перцепции как конститутивно-го элемента художественного восприятия / И.А. Статкевич – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2009. – 112 с. (6,51 п.л.). – ISBN 978-5-7677-1334-9.

Другие публикации по теме исследования

13. Статкевич, И.А. Восприимчивость человека и духовные особенности / И.А. Статкевич // Труды молодых ученых и специалистов. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2001. – С. 57-60 (0,2 п.л.).

14. Статкевич, И.А. Специфика человеческого восприятия / И.А. Статкевич // Цивилизация. Философия. Общество (31 мая 2001 г., г. Чебоксары): тезисы докладов науч.-практ. конф. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2001. – С. 116-118 (0,1 п.л.).

15. Статкевич, И.А. Феноменология и сущность суггестии. Мистическая и научная ее интерпретация / И.А. Статкевич, Э.З. Феизов // Сборник научных трудов кафедры комплексных исследований по философии. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2002. – С. 58-66 (0,5 п.л. / 0,3 п.л.).

16. Статкевич, И.А. Чудо в зеркале научной философии / И.А. Статкевич // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. – 2002. – № 2 (26). – С. 31-34 (0,18 п.л.).

17. Статкевич, И.А. Культурология: учебно-методическое пособие для студентов I-V курсов / И.А. Статкевич – Чебоксары: Чувашгоспедуниверситет, 2003. – 40 с. (3 п.л.).

18. Статкевич, И.А. Логико-теоретический анализ понятий «чудо» и «чудесное исцеление» / И.А. Статкевич // Проблемы научного и вненаучного познания: сборник научных статей кафедры комплексных исследований по философии. – Вып. 2. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2003. – С. 78-89 (0,6 п.л.).

19. Статкевич, И.А. Современные источники сообщений и преданий о «чудесных исцелениях» / И.А. Статкевич // Проблемы научного и вненаучного познания: сборник научных статей кафедры комплексных исследований по философии. – Вып. 2. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2003. – С. 89-96 (0,4 п.л.).

20. Статкевич, И.А. Философия и теория культуры: учебно-метод. пособие для студентов V курсов и аспирантов / И.А. Статкевич – Чебоксары: Чувашгоспедуниверситет, 2005. – 40 с. (3 п.л.).

21. Статкевич, И.А. Восприятие как форма отражения внутреннего мира субъекта во внешних образах. Концепт-понятия нравственности и морали как категории культуры / И.А. Статкевич // Цивилизация народов Поволжья и Приуралья (19-20 мая 2006 г., г. Чебоксары): тезисы докладов научной конференции: – Т.5.– Чебоксары: Филиал СПбГЭИУ в г. Чебоксары, 2006. – С. 203-208 (0,3 п.л.).

22. Статкевич, И.А. О необходимости освоения языка культуры / И.А. Статкевич // II Международный туристический форум: материалы межрегиональной науч.-практ. конф. (17 февраля 2006 г.) – Чебоксары: Филиал СПбГЭИУ, 2006. – С. 149-151 (0,1 п.л.).

23. Статкевич, И.А. Субъективная проекция объективной реальности / И.А. Статкевич // Ученые записки. – 2006. -- Вып. 6. – Чебоксары: Филиал СПбГИЭУ, 2007. – С. 124-126 (0,2 п.л.).

24. Статкевич, И.А. Фактор восприятия как составляющая процесса познания / И.А. Статкевич // Философские сказки: вступительная статья к сборнику. – Чебоксары: Чувашгоспедуниверситет, 2007. – С. 4-17 (0,7 п.л.).

Подписано в печать 16.09.09 Формат 60х84 /16.
Бумага писчая. Объем усл. печ. л. 2,43.
Тираж 110 экз. Заказ №69/

Отпечатано в типографии
Чувашского государственного университета
428015 Чебоксары, Московский просп., 15

102